

University of Groningen

## De taal van het hart

van Buuren, Johanna Maria

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*

2005

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

van Buuren, J. M. (2005). De taal van het hart: retorica en receptie van de hedendaagse streekroman. s.n.

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

# **De taal van het hart**

**Retorica en receptie van de  
hedendaagse streekroman**



RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

## **De taal van het hart**

### **Retorica en receptie van de hedendaagse streekroman**

Proefschrift

ter verkrijging van het doctoraat in de  
Letteren

aan de Rijksuniversiteit Groningen

op gezag van de

Rector Magnificus, dr. F. Zwarts,

in het openbaar te verdedigen op

donderdag 13 januari 2005

om 14.45 uur

door

**Johanna Maria van Buuren**

geboren op 2 februari 1961

te Rotterdam

Promotores:            prof. dr. H.W.H. Niebaum  
                              prof. dr. M. Bal

Copromotores:        dr. J. van der Kooi  
                              dr. E.J. Brouwer

*Voor mijn ouders*

*Het publiek wil maar één ding: ontroerd worden.  
Het wil lachen, of huilen, of liefst, als het kan, alle-  
bei. Maar het heeft aan een “boodschap” geen  
boodschap.  
(Gerard Reve, Verzameld Werk 6, 572)*

*...affective states are often impossible to express  
within the constraints of a language system simply  
not flexible enough for them. Affect is often in excess  
of linguistic possibilities ...  
(Ann Kaplan, Motherhood and Representation, 51)*

# INHOUD

<b>Dankwoord</b>	xi
<b>Inleiding</b>	1
<b>1. De retorica van de streekroman</b>	
Inleiding	10
Naar een andere waardering van triviale literatuur	10
Wisselwerkingen: teksten en hun lezers	17
Tekstuele invitaties	21
De lezer	24
De vrouwelijke lezer	27
De romans	27
Tot besluit	28
<b>2. Plaatsbepalingen: naar de buitengewesten van de literatuur</b>	
Inleiding	30
Wat is een streekroman?	30
De streekroman in zijn literair-historische context	33
Tot besluit	41
<b>3. Pentekening en pastel: percepties van het platteland</b>	
Inleiding	43
Het pastelkleurig universum	45
Pentekeningen	49
“Noabers” en buitenstaanders	52
De perceptie van het platteland	57
Twee typen streekroman	63
Leeswijzers	64
Tot besluit	69
<b>4. Liefdesgeschiedenissen</b>	
Inleiding	71
Structuren van beperking	72
De schaduwpersonages: matrix en materie	78
Een ander verhaal	80
Verhalen van onvermogen	82



Macht en onmacht	84
Afstand en betrokkenheid	85
Moederlijke intuïtie	88
De lezers	90
Tot besluit	95
 <b>5. De taal van het hart</b>	
Inleiding	97
Liefde op het eerste gezicht	99
Romantische liefde	101
Liefde is een investering	103
Liefde is een tuin	105
Tot besluit	109
 <b>6. Moeder en kind</b>	
Inleiding	111
De romancerevolutie	112
Scheiding en hereniging	115
Onvolmaaktheid gemaskeerd	118
Over het gebruik van de termen	124
Een icoon	128
Beelden van volmaaktheid	140
Tot besluit	142
 <b>7. Conclusie</b>	
Inleiding	144
Het receptieonderzoek	145
Een versteend genre	148
Vrijheid en marginalisering	149
De moeder verbeeld	151
Leesplezier en het pornografisch principe	152
Tot besluit	153
 <b>Nederlandse samenvatting</b>	155
<b>English summary</b>	163
 <b>Bijlage I: samenvattingen van een drietal streekromans</b>	
<i>Verzwegen verleden</i>	170
<i>Je beloofde me liefde</i>	172
<i>Tweedonker</i>	174

<b>Bijlage II</b>	
Enquêteformulier	177
<b>Literatuur</b>	187



## Dankwoord

Zoals het boek dat U, beste lezer, in handen houdt, in omvang niet in verhouding staat tot de stapels papier van de voorlopige, laatste en allerlaatste versies waaruit het is ontstaan, zo kan de dank die ik op deze pagina's uitspreek onmogelijk recht doen aan alle steun, vriendschap en hulp die ik tijdens het schrijven ervan heb ondervonden. Desondanks wil ik een poging wagen.

In de eerste plaats dank ik mijn beide promotores, Prof. dr. Hermann Niebaum en Prof. dr. Mieke Bal. Ik ben Hermann erkentelijk voor zijn vertrouwen in het project, voor zijn respect voor mijn eigen visie en voor het feit dat hij, in tijden dat het minder goed ging, contact hield zonder mij het vuur al te na aan de schenen te leggen. Zijn consciëntieuze werkwijze vormde een onmisbare compensatie voor mijn soms wat minder zorgvuldige aanpak. Mieke Bal ben ik erkentelijk voor de vrijheid van denken die ik van haar leerde. Onder haar stimulerende leiding werd ik, tijdens de ASCA bijeenkomsten, enthousiast voor de grensoverschrijdende vraagstellingen die ook aan dit boek ten grondslag liggen. Ik dank haar voor de snelheid waarmee ze, ondank eigen drukte, mijn manuscripten van kritisch en vakkundig commentaar voorzag. Aan haar ontleen ik het belangrijke inzicht, niet alleen relevant in de wetenschap, dat het pas interessant wordt waar het wringt. Mijn copromotor dr. Liesbeth Brouwer ben ik erkentelijk voor haar wetenschappelijke inbreng. Zij maakte de dingen nooit nodeloos simpel en droeg onverwachte en onorthodoxe gezichtspunten aan. Zij staat, samen met Petra Broomans, aan de wieg van dit project. In mijn copromotor dr. Jurjen van der Kooi vond ik een sympathieke, soms vaderlijke (maar nooit patriarchale) begeleider. Met zijn grote kennis van sprookjes en volksverhalen was hij niet alleen een steun tijdens mijn onderzoek, maar zorgde hij tevens voor de opluistering van menige koffie- en theepauze. De leden van de promotiecommissie, Prof. dr. M. Meijer, Prof. Dr. L. Korthals Althes en Prof. dr. M. van Essen dank ik voor hun bereidheid zich in mijn manuscript te verdiepen.

De dames van het Drents Vrouwenburo in Assen stelden de vraag naar de achtergronden van de populariteit van streekromans die, vele jaren later, leidde tot dit proefschrift. Het Fonds Dr. Catherine van Tussenbroek voorzag in de financiering van een pilotstudy die resulteerde in mijn aanstelling als AIO aan de Faculteit der Letteren. De voorzitters van Groningse en Drentse afdelingen van de Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen dank ik voor

hun medewerking aan mijn enquête en een groot aantal leden van deze bond voor het invullen van het vragenformulier.

Zonder het Promovendi en Postdoc Centrum van de RuG, dat onderdak, een pc en andere faciliteiten biedt aan “dakloze” wetenschappers, zou mijn boek zeker nog niet klaar zijn. Ik zal mijn rustige bureau en alle medepromovendi en postdocs van de werkplaats missen. De P.P.C. leverde ook een welkome bijdrage aan de drukkosten van dit boek. Mineke van Essen, de “baas” van de P.P.C., ben ik zeer erkentelijk voor de stimulerende wijze waarop ze mij heeft begeleid naar de eindstreep.

Een speciaal woord van dank wil ik richten aan Saakje van Dellen, voor de professionele en hulpvaardige manier waarop ze het manuscript drukklaar maakte. Rudi Wielers en Frans Wasseur hielpen mij met het empirische gedeelte van dit proefschrift. Rudi’s vermogen om statistische gegevens te vertalen naar “gewone-mensentaal” was voor mij van een niet te onderschatten betekenis. Ingrid Sennema ben ik erkentelijk voor de elegante engelse vertaling van de samenvatting van dit proefschrift, die zij in “no-time” maakte. I’d like to thank Fiona McGowan for reading and correcting the english summary. Marga de Boer, destijds werkzaam bij uitgeverij Zomer & Keuning, las mijn manuscript als praktijkdeskundige op het gebied van streekromans. Ik heb dankbaar gebruik gemaakt van haar adviezen. Via haar bemiddeling kreeg ik bovendien het streekromankaft toegestuurd dat het omslag van dit boek siert. Ik dank Ruurd van der Weij voor het drukklaar maken van dit omslag.

Tot een aantal mensen wil ik rechtstreeks het woord richten.

Mariëtte, jouw onvoorwaardelijke solidariteit, je betrokkenheid en gevoel voor humor zijn voor mij heel belangrijk. Bepaalde soorten ellende waren uitsluitend dragelijk omdat ze tot een verhaal konden uitgroeien waar wij samen om zouden kunnen lachen. Arie, van jou leerde ik veel, maar vooral dat alles gedacht mag worden. Je virtuele nabijheid (als A.) gaf mijn kluizenarsbestaan achter de pc inhoud en betekenis. Je maakte ook het omslag van dit boek, waar ik erg blij mee ben. Babs, met jou deelde ik vanaf het begin alle proefschriftperikelen en ik heb dat ervaren als een grote steun.

Jelle en Janny, ik dank jullie voor jullie warme belangstelling en hulp in moeilijke tijden.

Mijn lieve papa en mama, aan jullie draag ik dit boek op. Ik ben jullie dankbaar voor jullie liefde, betrokkenheid en bevrijdende relativiseringsvermogen.

Op deze plaats wordt gewoonlijk de partner bedankt voor opgeofferde weekends en ingekorte vakanties. Ik zou je daar graag voor willen bedanken,

lieve Jan, ware het niet dat ik geen vakanties heb opgeofferd en jij een paar extra werkdagen meestal juist goed kon gebruiken. Wel ben ik je dankbaar voor je emotionele en intellectuele steun en voor de wijze waarop je mijn fysieke en vaak ook geestelijke afwezigheid beschouwde als vanzelfsprekende bijverschijnselen bij het schrijven van een boek. Ik heb je nooit hoeven overtuigen van het belang van de onderneming. In tegendeel, ik kan veilig zeggen dat zonder jouw geloof in het project dit boek onvoltooid zou zijn gebleven. Dat je mijn deadlines vaak voor de jouwe liet gaan en ook vrij nam als het eigenlijk niet kon, heb ik ervaren als zeer solidair. Maar zoals je weet zijn al deze dingen, hoe belangrijk ook, uiteindelijk maar bijzaken. Waar het eigenlijk om gaat, kan hier niet staan. Dat blijft tussen ons.

Marieke, Frank en Erik, een van mijn stellingen is opgedragen aan jullie. Ik bedank jullie, en ook Mark en Jolien, voor jullie vertrouwen, vriendschap en liefde.

Het laatste woord van dank is voor mijn kleine zoontjes Thomas en Christiaan, die mij een nieuw perspectief op het leven hebben aangereikt. Dankzij jullie, lieve jongetjes, was het schrijven van dit boek nog een véél grotere uitdaging.



## Inleiding

Wie in Nederland een Openbare Bibliotheek binnenloopt ziet dat de boekenkasten voor een belangrijk deel met streekromans zijn gevuld. Het genre, herkenbaar aan het gekleurde omslag met een tekening van een jonge, blozende boerin voor een rustieke hoeve, is zeer geliefd bij het leespubliek. Bibliotheekbezoekers nemen vaker streekromans mee naar huis dan andere boeken. De lijsten waarop het aantal uitleningen wordt bijgehouden, worden al jarenlang aangevoerd door streekromanschrijvers.<sup>1</sup> De boeken, traditioneel op de markt gebracht door uitgeverijen als Gottmer, Zomer & Keuning, Kok en Callenbach, worden gedrukt in oplagen waar veel literaire auteurs alleen maar van kunnen dromen.<sup>2</sup> Van Henny Thijssing-Boer, “koningin van de streekroman”, zijn inmiddels tussen de vijf en zes miljoen boeken over de toonbank gegaan. Sommige romans zijn zo geliefd dat ze jaren na de eerste uitgave nogmaals worden uitgebracht als dubbelroman of trilogie.

Ondanks hun succes bij het leespubliek, komen streekromans er in recensies en literaire kritieken zonder uitzondering slecht vanaf. De grote streekromanuitgeverijen distribueren geen recensie-exemplaren van nieuwe romans: ze weten van tevoren dat het boek negatief besproken zal worden. Een voorbeeld van een dergelijke kritische recensie:

De streekroman is een conventioneel en conformistisch genre dat een nogal dubieuze moraal bevat. “Rozen en doornen zo is ’t leven” schrijft Annie Oosterbroek-Dutschun en dat is meteen een bondige samenvatting ervan. Het dubieuze is dat de streekroman een genre door en voor vrouwen is, vandaar dat de levenslessen vooral aan de vrouwelijke personages zijn opgehangen. De voornaamste levensles is heel eenvoudig: hoe groot de tegenslagen ook zijn, als je maar blijft hopen en dienstbaar en nederig blijft, volgt Gods beloning vanzelf. Als de man van wie je stilletjes houdt, ziet wat voor goed hartje je hebt en het huwelijk eindelijk is gesloten, verdwijnen alle problemen als sneeuw voor de zon. Juist als je jezelf kunt wegcijferen, zal grote en diepe liefde je deel zijn. (Schutte 1998)

Naast conventionaliteit en conformisme wordt de auteurs van streekromans onder meer oppervlakkigheid, het verhullen van de realiteit en het aankwe-

- 
1. Gegevens: Stichting Leenvergoedingen en lijst leenvergoedingen Ministerie OCW.
  2. Op dit moment verschijnen streekromans uitsluitend in series als VCL, De Groot Goudriaan, de Spiegelserie en Westfriesland. Al deze series zijn imprints van Kok Ten Have.



ken van valse sentimenten ten laste gelegd.<sup>3</sup> Ook wordt gewezen op het formule-achtige karakter van de boeken, het onvermijdelijke happy end en de eenvoudige verhaallijn, die weinig inspanning van de lezer vereist.

Inderdaad hebben streekromans vaak een vergelijkbare plot. Kort samengevat gaat dat zo: een rijke boerendochter wordt verliefd op een arme arbeidersknecht (andersom kan ook). Een van de ouders is op de verbintenis tegen en maakt het jonge stel het leven zuur. Er worden velerlei beproevingen doorstaan en misverstanden uit de weg geruimd, maar leed loutert en uiteindelijk overwint de liefde. Het boek eindigt met een scène waarin de geliefden elkaar eeuwige trouw beloven, of waarin het prille geluk wordt bekroond in de vorm van de geboorte van een “stamhouder”. Er zijn natuurlijk talloze variaties mogelijk, maar het valt niet te ontkennen dat streekromans een vaste opbouw en thematiek hebben. Er wordt in deze boeken een schematische wereld geschetst, waarin het kwaad wordt gestraft, de deugd beloond en boontje om zijn loontje komt.

Toch lijkt het slechte imago van de romans nog een andere oorzaak te hebben. Het negatieve oordeel van de recensenten beperkt zich namelijk niet alleen tot de boeken, maar heeft ook betrekking op de auteurs en de lezers van het genre. Het leespubliek van streekromans bestaat voor negentig procent uit vrouwen. Er wordt door de boekbesprekers direct of indirect een verband gelegd tussen de trivialiteit van de romans en het feit dat ze vooral worden geschreven en gelezen door vrouwen.<sup>4</sup> Dit uit zich onder meer in de toonzetting van de artikelen en de daarin gebezigde beeldspraak. De paginagrote kop van een krantenartikel over de auteurs van streekromans spreekt in dit verband boekdelen: “Romans haken met een breipen”.<sup>5</sup> Of, om nog een voorbeeld te geven van de in recensies gebruikelijke handwerkanalogie:

Henny Thijssing-Boer [...] schrijft, zoals een ander breit of naait. ‘Schrijven is gewoon mijn vak. Dat kan ik, zoals een ander kan breien of naaien. Dat kan ik niet. Ik kan nog geen knoop aanzetten.’<sup>6</sup>

Bij herhaling wordt erop gewezen dat de “dames van de streekroman” “in de vrije uurtjes tussen het huishouden door”, de ene na de andere roman produceren. De enorme productie (Henny Thijssing-Boer presenteerde in 2002

---

3. Zie bijvoorbeeld Veenstra (1974).

4. Zie bijvoorbeeld Steenhuis (2000): “‘Streekroman’ – het woord is bezoedeld, heeft de klank van de damesroman [...]”.

5. Kop van artikel over streekromans in het Algemeen Dagblad van 21-5-1992.

6. Interview in het Nieuwsblad van het Noorden, 31-7-1982.

haar 80<sup>ste</sup> roman) wordt daarbij impliciet of expliciet opgevat als indicatief voor de lage kwaliteit van de boeken.

Het starre, schematische en kleinschalige van de streekromanwereld wordt door sommige recensenten direct gerelateerd aan het geslacht van de auteurs:

Ook in het meest rustieke bestaansbestek hangen de menselijke relaties samen met grotere maatschappelijke stromingen en systemen, en een literaire auteur zal dat laten zien. De streekromanschrijver is daar echter niet meer toe in staat. Hij merkt hun invloed zelfs nauwelijks op. Dat negentig procent van de streekroman-auteurs nu vrouwen zijn, kan daar verband mee houden: zij zijn de hoedsters van een meer traditionele, haast huiselijke vorm en wereldvisie. (Zaal 1979)

Het gebruik van verschillende persoonlijke voornaamwoorden in dit citaat is veelzeggend: de auteur die menselijke relaties beschrijft in samenhang met “grotere maatschappelijke stromingen en systemen” was een “hij”, maar is, nu deze samenhang is losgelaten, veranderd in een “zij”. Het conventionalisme en gebrek aan maatschappelijk engagement van de auteurs wordt toegeschreven aan het feit dat ze vrouwen zijn.

De lezers van het genre komen er niet veel beter af. Er wordt op neerbuijgende toon over hen geschreven:

Wij zouden het hebben over de streekroman en over mijn onmacht om die dingen te lezen. Wel, met bijkans bovenmenselijke krachtsinspanning wist ik de remming te overwinnen en het eerste wat ik ontdekte was, dat weliswaar over streekromans wordt gesproken, maar dat het genre beter kan worden gevat onder de titel ‘meisjesromans voor volwassenen’. [...] er zijn zwermen vrouwen die naar zulke onschuldige kabouter-idylles terugverlangen [...]. (Wielek 1992)

De streekromanlezeres wordt geïnfantiliseerd (“meisjesromans”, “kabouter-idylles”) en gedepersonaliseerd (“zwermen” vrouwen). Gewoonlijk wordt aangenomen dat streekromans worden gelezen door huisvrouwen met een lage opleiding die hun eigen waardesysteem in de boeken bevestigd willen zien en die op nostalgische wijze terugverlangen naar een simpele, overzichtelijke wereld toen de bloemkool nog een kwartje kostte en het &s winters bitter koud was.<sup>7</sup> Hierbij geldt als niet onderzocht, maar als vanzelfsprekend aangenomen uitgangspunt, dat de schematische verhaalwereld met zijn vaste normen en waarden een afspiegeling is van het wereldbeeld en het moreel interpretatiekader van de lezer. Ik geef twee voorbeelden:

---

7. Zie bijvoorbeeld Breedveld (1976).

Dat een grondig onderzoek van een aantal boeken van deze soort zal uitwijzen dat ze, bij alle verschillen in plaats en tijd van handeling, op wezenlijke punten aan elkaar gelijk zijn, is te verwachten. Dat een dergelijk onderzoek dan ook impliciet heel veel over de constanten bij het lezerspubliek zal zeggen, is moeilijk betwistbaar, zoals ook moeilijk aangevochten zal kunnen worden dat er een wisselwerking is tussen de constanten van boek en publiek. (Fens 1972)

Daarom is het niet zo hypothetisch te veronderstellen dat het lezerspubliek van dit genre zelf een normenstelsel hanteert zoals dat ten grondslag ligt aan deze boeken. Een onderzoek hiernaar zou geen opzienbarende resultaten opleveren. Men leest de roman omdat men zijn eigen deugdenleer wil herkennen en bevestigd zien. (Veenstra 1974)

Het schematische wereldbeeld van de streekroman wordt hier voorgesteld als rechtstreekse afspiegeling van het wereldbeeld van de lezer. Hiermee worden niet alleen de boeken beschreven als triviaal, maar wordt in eenzelfde beweging een grote groep vrouwelijke lezers getrivialiseerd. Deze vorm van kritiek bedrijven, waarbij de trivialiteit van de boeken zich niet beperkt tot de romans maar zich uitstrekt tot de lezers, is niet specifiek voor de streekroman, maar lijkt wel te zijn voorbehouden aan genres voor en door vrouwen. Zo merkt J.A. Krentz, naar aanleiding van de “romance novel”, een ander typisch “vrouwengere” op:

When it comes to romance novels, society has always felt free to sit in judgement not only on the literature but on the reader herself. The verdict is always the same. Society does not approve of the reading of romance novels. It labels the books as trash and the readers as unintelligent, uneducated, unsophisticated, or neurotic. (Krentz 1992:1)

De lezers van meer “mannelijk” geconnoteerde triviale genres als Science Fiction, de Western of de detective-roman worden gewoonlijk niet op een dergelijke manier gediskwalificeerd. Zo wordt Ian Flemings James Bond in de kritiek voorgesteld als archetypische held en vergeleken met Hamlet en Othello. Geheim agent 007, toch bepaald geen personage met een genuanceerd wereldbeeld, zou “in the public imagination” leven als “symbol [...] of basic human problems and qualities” (Cawelti et al. 1987:152).

Deze stand van zaken leidt tot een kritische blinde vlek met betrekking tot streekromans en hun lezers. De geciteerde critici zijn van mening dat onderzoek naar de wijze waarop de boeken worden gerecipieerd in feite overbodig is: dat de boeken de opvattingen van hun lezers weerspiegelen is “moeilijk betwistbaar” en onderzoek hiernaar zal dan ook “geen opzienbarende resultaten opleveren”. De gebezigde uitdrukkingen verwijzen naar een ideolo-

gisch cliché waarin een bepaalde toestand wordt voorgesteld als natuurlijk, vanzelfsprekend en statisch. Omdat ze kritisch onderzoek ontmoedigen, houden dergelijke clichés de trivialisering van vrouwelijke streekromanlezers in stand. Het schaarse onderzoek waarin ze ter discussie worden gesteld, levert echter wel degelijk “opzienbarende resultaten” op.

Zo blijkt de aanname dat streekromans direct het wereldbeeld van hun lezers weerspiegelen te berusten op een vooroordeel. De Beukelaer komt tot deze conclusie naar aanleiding van een enquête onder de lezers van de (protestant-christelijke) bibliotheek van Aalten en de (katholieke) bibliotheek van Groenlo:

Ook traditie, het bezit van een eenvoudige waardenset en moraal blijken geen onderscheidende factoren bij het lezen te zijn. Net zo min als het hebben van een positieve levenshouding, een instelling van leed loutert en tevredenheid in het bestaan een samenhang vertonen met het lezen van streekromans kan men ook niet spreken van duidelijke persoonlijkheidskenmerken bij de lezer van de streekroman. In de roman zijn het vaak noeste werkers, die oprecht, open, optimistisch en recht op de man af zijn, terwijl de lezer nog wel eens anders wil reageren. [...] Noch religie, noch streek, noch opleiding, werk, levensopvattingen en wereldbeeld lijken bepalend te zijn.

De Beukelaer concludeert dat mensen waarschijnlijk lezen om zich te ontspannen en om even aan hun dagelijkse beslommeringen te ontsnappen. “Waarom en waarvoor is voor ieder verschillend en waarom juist de streekroman deze functie vervult is in dit onderzoek niet ter sprake gekomen” (De Beukelaer 1986:23-24).

De vraag die de Beukelaer moet laten liggen, is niettemin relevant: wat maakt nu juist de streekroman zo geschikt als ontspanningslectuur? De schrijfsters van de romans kunnen deze vraag niet beantwoorden. Uit een gesprek van Wim Zaal met “de dames van de streekroman”:

Niemand weet het in de finesses, noch de marktonderzoekers, noch de schrijfsters zelf, die simpelweg natuurtalenten in het vertellen zijn. De hele werking berust op een geheimzinnig radar. [...] Tegenover een auteur die naar de toppen schiet, staan er drie of vier die niet aanslaan en niemand weet waarom. (Zaal 1979)

Het is vooralsnog onduidelijk waarop de aantrekkingskracht van streekromans berust. Het triviale imago van de boeken heeft er, samen met het label “vrouwengenre”, toe geleid dat er, over de romans die in Nederland zo veel worden gelezen, nauwelijks meer bekend is dan een aantal ononderzochte veronderstellingen.

In dit boek wil ik een gefundeerde verklaring formuleren voor het genoe-

gen dat streekromanlezers aan hun lectuur beleven. Hiermee wil ik tevens een bijdrage leveren aan het denken over de wijze waarop betekenis in populaire literatuur wordt geconstrueerd.

De aanleiding tot dit onderzoek werd gevormd door een vraag naar de invloed van streekromans op hun lezers, waarmee het Drents Vrouwenburo zich een aantal jaren geleden tot een van de wetenschapswinkels van de Rijksuniversiteit Groningen richtte. De romans zouden schadelijk zijn voor hun leespubliek omdat ze “rolbevestigend” zouden werken. De boeken werden opgevat als “opium voor het vrouwvolk” dat door het lezen ervan de eigen onderdrukking steeds opnieuw zou bevestigen. Deze opvatting wordt verwoord in de conclusie van een artikel over streekromans:

Droef, maar opgewekt. Gekleineerd, maar bruikbaar. Ziek, maar dienstbaar. Monddood, maar vriendelijk. Dat lijkt het perspectief van de jonge vrouw uit de streekroman, met haar [...] ‘zachte, bijna onhoorbare stem die fluistert’. (Van Ginneken et al. 1982:40)

De boeken zetten, in de optiek van deze auteur, niet aan tot het veranderen van het eigen lot, maar tot het verdragen ervan. Ze induceren daarmee “vals bewustzijn” en kunnen daarom eigenlijk maar beter niet worden gelezen.

Hoewel de vraag van het Drents Vrouwenburo de directe aanleiding tot de huidige studie vormde, bevat dit boek geen inhoudsanalytisch onderzoek naar de (verborgen) normen en waarden, of naar de (al dan niet stereotype) personagetekening. Ik heb voor een andere invalshoek gekozen en het genoeg dat de lezers aan streekromans beleven opgevat als maatschappelijk gegeven dat om een verklaring vraagt. Dit is daarom geen onderzoek naar de literaire of de ideologische waarde van de romans, maar naar de achtergronden van het leesplezier.

Mijn uitgangspunt wordt gevormd door een drietal gangbare, maar niet of nauwelijks onderzochte verklaringen voor dit plezier. De eerste vooronderstelling kwam hierboven al ter sprake; het betreft de opvatting dat de romans zo geliefd zijn omdat ze het eenvoudige stelsel van normen en waarden van hun lezers weerspiegelen en bevestigen. De tweede verklaring betreft het genoeg dat zou worden beleefd aan het lezen van een simpel liefdesverhaal met een happy end. Tenslotte wordt de populariteit van de boeken wel verklaard uit het idee dat de lezers het prettig vinden om zich in te leven in een

traditionele, overzichtelijke plattelandswereld.<sup>8</sup> Deze verklaringen zijn ontleend aan een bepaalde interpretatie van de inhoud en de plotstructuur van de romans en gebaseerd op de gedachte dat alle lezers hieraan min of meer dezelfde betekenissen toekennen. Streekromans bevatten inderdaad een representatie van het platteland, een liefdesgeschiedenis en een overzichtelijk stelsel van normen en waarden, maar daarmee is nog niets gezegd over de wijze waarop individuele lezers deze verhaalelementen recipiëren, laat staan over het genoegen dat ze eraan ontleen. Vatten de lezers het beschreven platteland op als onderwerp van het verhaal, of als achtergrond? Hoe voelen ze zich eigenlijk als ze lezen over het “platteland van vroeger”? Leven ze mee met de helden van de liefdesgeschiedenis, of volgen ze andere verhaallijnen? Bij welke personages voelen ze zich betrokken? In hoeverre zijn ze het eens met de in het verhaal vervatte normen en waarden? En welke verschillen zijn er tussen lezers in de wijze waarop ze deze verhaalelementen recipiëren?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden ontwikkel ik, in het eerste hoofdstuk van dit boek, een visie op de wijze waarop teksten hun lezers uitnodigen tot bepaalde houdingen, posities of emoties ten opzichte van de verbeelde wereld. Ik beschrijf hier een methode waarmee de retorische structuur van de boeken in kaart kan worden gebracht. Streekromans bevatten retorische elementen die bijvoorbeeld uitnodigen tot een houding van betrokkenheid bij bepaalde romanpersonages. Een lezer die zich bij een personage betrokken voelt, zal de verhaalde lotgevallen van dit personage anders recipiëren dan een lezer die deze betrokkenheid niet ervaart. Dat wil echter niet zeggen dat alle lezers die op de tekstuele uitnodiging tot betrokkenheid ingaan, dezelfde betekenissen aan het verhaal toekennen. De specifieke invulling die uiteindelijk aan het vertelde wordt gegeven is van veel meer factoren afhankelijk, zoals levenservaring, of zelfs het tijdstip waarop het verhaal wordt gelezen. Betekenis komt tot stand in een interactie tussen tekst en lezer en zal bij verschillende lezers, afhankelijk van de persoonlijke dispositie, verschillende vormen aannemen. De bedoelde retorische invitaties kunnen echter, onafhankelijk van de wijze waarop ze door individuele lezers worden gerealiseerd, worden opgevat als structurele kenmerken van bepaalde teksten. Zo wordt betrokkenheid, hier als voorbeeld genoemd, in belangrijke mate beregeld door de focalisatie. De wijze waarop de focalisatie is georganiseerd kan met behulp van narratologische analyseconcepten systematisch

---

8. Zie voor deze opvattingen Vanheste (1986:11-12), Veenstra (1974) en Schutte (1998). Zie voor een uitgebreidere behandeling van deze opvattingen de hoofdstukken drie en vier van dit boek.

worden beschreven. Deze beschrijvingen kunnen vervolgens inzicht verschaffen in de posities waartoe de romans hun lezers uitnodigen ten opzichte van de elementen die algemeen verantwoordelijk worden gehouden voor het leesplezier.

Met de identificatie van de houdingen, posities en emoties waartoe de teksten hun lezers uitnodigen is echter nog maar weinig gezegd over de wijze waarop individuele, werkelijke lezers op deze uitnodigingen reageren. De vraag of, en op welke manier, de retorische invitaties door de lezers worden aangenomen, kan naar mijn mening alleen door de lezers zelf worden beantwoord. Daarom heb ik de streekroman die in 1994 door de Openbare Bibliotheken in Groningen en Drente het meest werd uitgeleend, *Verzwegen Verleden* (1988) van Henny Thijssing-Boer, voorgelegd aan lezers met kenmerken van de doelgroep van de streekroman. Het ging om 250 leden van de Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen, verspreid over verschillende afdelingen in de provincies Groningen en Drente. Deze respondenten beantwoordden door middel van een schriftelijke enquête een aantal vragen over de manier waarop zij de roman lezen. Het onderzoek in dit boek beweegt zich daarmee langs twee sporen: enerzijds een narratologische analyse van de teksten en de retorische uitnodigingen die deze bevatten en anderzijds, met behulp van bovengenoemde enquête, een beschrijving van de wijze waarop individuele lezers aan deze uitnodigingen gehoor geven.

Nadat in het tweede hoofdstuk de streekroman in zijn literair-historische context is geplaatst, staan vanaf het derde hoofdstuk de boeken zelf centraal. Aan de hand van de tien streekromans die in 1994 door de Openbare Bibliotheken van Groningen en Drente het meest werden uitgeleend, onderzoek ik in het derde hoofdstuk de veelgehoorde opvatting dat lezers het prettig vinden om weg te dromen in een nostalgische, traditionele plattelandsomgeving. Ik ga hier onder meer in op de retorische betekenis van “de streek” en onderzoek tot welke houding of positie “de streek” de lezers uitnodigt. Aan de hand van de enquête wordt onderzocht of de lezers op deze uitnodigingen ingaan. In het vierde hoofdstuk vraag ik mij af of het leesplezier kan worden verklaard uit het meeleven met een eenvoudig liefdesverhaal of uit het delen van bepaalde normen en waarden. Ik laat aan de hand van een analyse van de focalisatie zien dat de boeken naast het romantisch scenario een ander verhaal bevatten, dat door de boekbesprekers gewoonlijk over het hoofd wordt gezien. Uit de enquête blijkt echter dat de lezers, in tegenstelling tot de recensenten, dit tweede verhaal wel zien en het zelfs hoger aanslaan dan de romantische plot. Het vijfde hoofdstuk is gewijd aan de “ware liefde”. Op grond van de aanwijzingen van de lezers, formuleer ik in het zesde hoofdstuk een verklaring voor het plezier dat wordt beleefd aan het lezen van streek-

romans. In de conclusie plaats ik, tenslotte, deze verklaring in een bredere maatschappelijke context.



# Hoofdstuk 1 De retorica van de streekroman

## Inleiding

Op welke wijze komt betekenis tot stand in de hedendaagse, veelgelezen streekroman en hoe laat zich, in verband hiermee, het plezier verklaren dat vrouwelijke lezers aan de boeken ontleen? In dit hoofdstuk schets ik het theoretisch kader waarbinnen de vraag naar het leesplezier kan worden beantwoord.

Hiertoe bespreek ik om te beginnen, tegen de achtergrond van verschillende theorieën die de wisselwerkingen tussen teksten en hun lezers behandelen, mijn opvatting over de wijze waarop tekstuele betekenis tot stand komt. Ik betoog dat bepaalde tekstuele structuren in streekromans kunnen worden opgevat als retorisch en licht mijn gebruik van dit begrip toe. In aansluiting hierop volgt een overzicht van een aantal, aan de narratologie ontleende analyseconcepten waarmee deze structuren kunnen worden beschreven. Vervolgens richt ik mijn aandacht op de werkelijke, concrete lezer en vraag mij af op welke wijze deze de retorische uitnodigingen recipieert. In dit hoofdstuk worden doel, opzet en uitvoering van een enquête onder 250 streekromanlezers beschreven. Hieronder plaats ik echter eerst mijn onderzoeksvraag in een literair-historische context.

## Naar een andere waardering van triviale literatuur

Het onderzoek naar triviale literatuur kreeg vanaf de jaren zestig onder invloed van de marxistische literatuurwetenschap een belangrijke impuls.<sup>9</sup> De kritische belangstelling ging in deze periode vooral uit naar de ideologische inhoud van triviale teksten. Ideologie wordt veelal opgevat als inzichtelijk stelsel van waarden, normen en (politieke) overtuigingen.<sup>10</sup> In de visie van de structuralistische

---

9. Een paar voorbeelden: Ziermann: *Romane vom Fließband* (1969), Bayer: *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert* (1963), Burger (Hrsg): *Studien zur Trivialliteratur* (1968), Cawalti: *Adventure, Mystery and Romance* (1976), Gielen e.a.: *Massaliteratuur* (1974), Nutz: *Der Trivialroman: Seine Formen und seine Hersteller* (1962), Verrips: "Streekroman en anthropologie" (1978).

10. Zie bijvoorbeeld de definitie die wordt gegeven wordt door Gould en Kolb (eds.) in *A dictionary of social sciences*: "Ideology is a pattern of beliefs and concepts (both factual and normative) which purport to explain complex social phenomena with a view to directing and simplifying socio-political choices facing individuals and groups" (1964:315).

wetenschapper Louis Althusser laat het ideologische zich echter niet zo gemakkelijk identificeren. Ideologische inhouden zijn in niets te onderscheiden van de natuurlijke en vanzelfsprekende stand van zaken. Beter gezegd, het ideologische *is* het vanzelfsprekende:

It is indeed a peculiarity of ideology that it imposes (without appearing to do so, since these are ‘obviousnesses’) obviousnesses as obviousnesses, which we cannot fail to recognize and before which we have the inevitable and natural reaction of crying out (aloud, or in the ‘still, small voice of conscience’): ‘That’s obvious! That’s right! That’s true!’<sup>11</sup>

Ideologie is in de diepere lagen van het bewustzijn constitutief voor wat wordt ervaren als werkelijkheid. Het structureert de consensus omtrent de maatschappelijke realiteit als samenhangend systeem van betekenissen en bewerkstelligt de (h)erkenning van cultureel geconstrueerde beelden als de “pure, naked perception of reality”.<sup>12</sup> Deze beelden worden opgevat als juist en waar; ze vertegenwoordigen niet alleen “zoals het nu eenmaal is” maar ook “zoals het hoort te zijn”. Hoewel er in Althusser’s opvatting geen extra-ideologische positie mogelijk is, zijn andere marxistische critici van mening dat literatuur, en kunst in het algemeen, op sommige momenten in staat is de ideologische ban te breken door het aanreiken van een ander perspectief op de werkelijkheid. Theodor Adorno, een van de invloedrijkste critici van de Frankfurter Schule, merkt in een postuum gepubliceerd essay op: “Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt” (1981:51)

In tegenstelling tot kunstwerken die de ideologische illusie doorbreken, worden producten van wat Adorno de “cultuurindustrie” noemt, gewoonlijk opgevat als ideologie “pur sang”. Al verpakken zij hun boodschap nog zo onschuldig, de houding waartoe ze aanleiding geven is dat geenszins: “Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen.” (1973:69) Deze geestelijke afstomping is een gevolg van het onophoudelijk herhalen en affirmeren van het bestaande. De imperatief van de cultuurindustrie luidt: “du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken”. (1973:67) Het monopoliseren van het bewustzijn en het onderbewustzijn produceert mensen die nauwelijks meer van elkaar te onderscheiden zijn. Adorno beschrijft “de massa” als effect van de cultuurindustrie:

---

11. “Ideology and Ideological State Apparatuses”. Geciteerd in Adams en Searle (1986:245).

12. Silverman (1992:17).

Während die Kulturindustrie dabei unleugbar auf den Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand der Millionen spekuliert, denen sie sich zuwendet, sind die Massen nicht das Primäre sondern ein Sekundäres, Einkalkuliertes; Anhängsel der Maschinerie. (1973:60)

“Consumptielectuur”, om een term te gebruiken die in deze tijd opgeld doet, zou de normen en waarden van het leespubliek zowel reflecteren als bevestigen. Er wordt in dit verband bij herhaling op gewezen dat leatuurproducenten zich bedienen van marktonderzoek om hun produkten naadloos op de wensen en verwachtingen van het publiek te laten aansluiten. Omdat de massaal verspreide teksten de sociale status quo confirmeren worden ze opgevat als “maatschappijregressief” (Rombout 1975:198). De schijnwereld die de lezers voor ogen wordt getoverd induceert een surrogaat-bevrediging die de aandacht afleidt van de werkelijke economische en sociale problemen in de samenleving. De critici van de Frankfurter Schule beschouwen deze vorm van leesplezier daarom als oorzaak en uiting van “vals bewustzijn”. De aanname dat lezers de normen en waarden die ze krijgen voorgeschoteld kritiekloos overnemen, kent aan consumptielectuur een politiek potentieel toe dat functioneert als (impliciete) rechtvaardiging voor onderzoek naar triviale teksten.

Als voorbeeld van een benadering die is gebaseerd op een directe en ongecompliceerde relatie tussen (triviale) tekst en maatschappelijke werkelijkheid kan H. Radecks onderzoek naar de negentiende-eeuwse Duitse Heimatroman worden genoemd.<sup>13</sup> Radeck interpreteert deze “oudtante” van de streekroman in termen van verzet van de burgerlijke ideologie tegen de (aanvankelijk dominante) aristocratische levens- en wereldbeschouwing. Hij onderscheidt daarbij een “ideologisch” stadium waarin de auteurs van deze romans trachten te bewijzen dat de burgerij een vooraanstaande plaats in de samenleving verdient. Deze aanspraak wordt gesteund door verwijzingen naar de sterke economische positie van de burgerij en met morele argumenten onderbouwd. De Heimatromans weerspiegelen in zijn visie de maatschappelijke onvrede met het aristocratisch normstelsel en propageren een nieuwe, burgerlijke ideologie met waarden als familie- en gemeenschapszin, degelijkheid, deugd en eenvoud. In het volgende ontwikkelingsstadium van de Heimatroman, door Radeck getypeerd als postideologisch, is de burgerlijke levenswijze vanzelfsprekend geworden. De sociaal-economische teloorgang van de adel wordt weerspiegeld in het verdwijnen van de anti-aristocratische tendentie in de Heimatroman.<sup>14</sup> Naast de

---

13. Radeck: *Zur Geschichte von Roman und Erzählung in der Gartenlaube* (1967).

14. Een andere verklaring, maar geschoeid op dezelfde “weerspiegelings”leest komt van Höllerer (1968) die de Heimatroman interpreteert in termen van reactie op de voortschrijdende technologische ontwikkeling en de daarmee verbonden omvor-

Heimatroman worden vanaf de jaren zestig genres als de western, de kasteelroman en de doktersroman doorgelicht op hun ideologische inhoud. Een titel als: “Does literature reflect common values?” is representatief voor deze periode, evenals de poging om na te gaan “wie sich im Schlager die Zeit spiegelt”.<sup>15</sup>

In Nederland zijn de sociologisch georiënteerde studies van V. Bina (1981) en J. Gielen (1974) karakteristiek voor het onderzoek naar de betekenis van consumptieliteratuur. In dit type receptie-gecentreerd onderzoek staat niet de literaire waarde van de tekst centraal, maar de sociologische. Men vraagt zich enerzijds af welke maatschappelijke normen in de teksten worden gerepresenteerd en anderzijds hoe lezers als groep deze teksten recipiëren. Bina streeft bijvoorbeeld naar een empirische onderbouwing van de verwachting dat “zowel de helden in de mannenlectuur als de heldinnen in de vrouwenlectuur zich zullen houden aan de normen van de respectieve lezersgroepen van deze ‘lectuurtypen’.” (Bina 1981:98).

De veronderstelde ideologische impact van triviale literatuur, in combinatie met het relatief grote bereik via de massamedia, maakt consumptielectuur geschreven voor vrouwen (boeketreeks, kasteelromans, doktersromans) tot een politiek en strategisch interessant onderzoeksterrein voor feministische literatuurwetenschappers. Een concluderende opmerking van een onderzoek naar streekromans uit 1981 spreekt in dit verband boekdelen: “De ideologie van de streekromans moet je niet verachten, je moet haar vrezen” (Van Ginneken e.a. 1981:61). Het samenstellen van een globaal portret van de ideale streekromanvrouw (mijmeren, vaag verlangen, zwijgen, haar hoofd buigen) heeft een politieke inzet, namelijk, “op te sporen waar en hoe onderdrukking van vrouwen plaatsvindt, om manieren te vinden daartegen in verzet te komen” (1981:10). Hierbij wordt een gedeelde vrouwelijke ervaring gepostuleerd, in dit geval van onderdrukking. De hoofdpersonen van streekromans blijken vaak te worden beschreven door de ogen van anderen en ook zelfportretten zijn meestal observaties van buitenaf (1981:45). De onderzoeksters kennen deze situatie uit hun eigen leven:

Een groot deel van onze opvoeding was er op gericht dat we ging[en] begrijpen hoe anderen ons bekijken. Onszelf ervaren via de ogen van anderen betekent dat we steeds meer zelfcensuur moeten toepassen in plaats van dat we leren snappen wat we zelf willen. (1981:57).

---

ming van het waardensysteem: “Die Heimatliteratur stellt Gegensätze auf, wo keine mehr vorhanden sind.” (1968:43).

15. Albrecht (1956:722-729). Zie voor een overzicht: Höllerer (1968:51).

De tekstanalyse is daarmee gericht op het zichtbaar maken van het ideologische web dat de vrouwelijke lezer gevangen houdt en heeft uiteindelijk de verbetering van haar maatschappelijke situatie ten doel.

Deze auteurs staan niet alleen in hun kritische houding ten opzichte van consumptielectuur.<sup>16</sup> In de ogen van de meeste onderzoeksters bevatten triviale romans verhalen over dominante mannen en hulpeloze vrouwen. Door zich te verliezen in wat Ann Douglas in een beroemd artikel in de *New Republic* (1980) “afhankelijkheidsdrama’s” noemde, zouden lezeressen steeds opnieuw hun eigen onderdrukking bevestigen. De emotionele bevrediging die de “verhalen van verlangen” hun lezers schenken wordt daarom met wantrouwen tegemoet getreden.<sup>17</sup> Het leesplezier wordt verklaard uit escapisme: om het grauwe dagelijkse bestaan te ontvluchten verliezen lezers zich en masse in de romantische landschappen van Leni Saris en Daniëlle Steel. Dit soort triviale lectuur laat zich daarom het beste omschrijven als “opium voor het vrouwvolk”.<sup>18</sup>

In de late jaren zeventig ontwikkelt zich het inzicht dat fictie niet direct op het (politiek) bewustzijn van haar lezers inwerkt maar dat er gecompliceerde sociologische en psychologische mechanismen aan het leesgedrag ten grondslag liggen. In deze periode introduceert Tania Modleski begrippen als hysterie en paranoia in haar onderzoek naar “mass-produced phantasies for women” (1982). Ze gaat ervan uit dat spanningen en problemen van vrouwen op een fantasmatisch niveau in genres als de Gothic, de Harlequin (een soort boeketreeks) en de soap opera tot uitdrukking komen. Zo verklaart ze de aantrekkingskracht van de Gothic uit gevoelens van paranoia die in het vrouwelijk onderbewuste een rol spelen. Hoewel de relatie tussen de tekstwereld en de werkelijkheid van de lezer door Modleski niet langer wordt voorgesteld als eenduidig, impliceren haar bevindingen een tamelijk unificerende opvatting over de psychisch-sociale realiteit van “de” vrouw. Uit haar analyse van de Gothic is bijvoorbeeld af te leiden dat deze zich gevangen voelen binnen de patriarchale samenleving. De romantische tekst spreekt binnen deze opvatting tot de onbewuste angsten en verlangens van (alle) vrouwen.

Janice Radway gaat in haar studie *Reading the Romance* (1984) verder in op de door Modleski gesuggereerde relatie tussen psychische structuur en vrouwelijk lichaam om een kader te formuleren voor de interpretatie van de hang naar

---

16. Een voorbeeld van een kritisch onderzoek naar de invloed van massamedia op vrouwbeelden is Tuchman (1978).

17. Zie Firestone (1971), Friedan (1963), Greer (1970).

18. Ik verwijs hiermee naar de titel van een artikel van Peereboom (1991). Peereboom concludeert overigens dat deze lectuur ook als “bewustzijnsverruimend middel” kan fungeren.

“romance” van veel vrouwen. Net als Modleski hanteert zij een psychoanalytisch begrippenapparaat om deze aantrekkingskracht te verklaren, maar zij stelt in haar betoog de lezeres centraal door middel van een receptieonderzoek. Uit haar interviews concludeert zij dat het leesproces van de “romance reader” zich laat interpreteren als een (onbewust) verlangen naar de emotionele kwaliteit van de vroege moeder-dochterbinding. De romans functioneren als een taal voor het verlangen naar moederliefde dat in het “happy ending”, door middel van substitutie, in de liefde van de held voor de heldin tijdelijk bevredigd wordt.

In de onderzoeken van Radway en Modleski staan blanke vrouwen afkomstig uit de middenklasse model voor de vrouwelijke lezer in het algemeen. De betekenis van wat aanvankelijk simpelweg “de lezeres” werd genoemd bleek gaandeweg echter steeds meer vragen op te roepen. In hoeverre kan er bijvoorbeeld een gemeenschappelijke vrouwelijke ervaring van onderdrukking worden verondersteld, zoals in het bovengenoemde onderzoek naar de ideologie van streekromans, of, zoals bij Modleski, van paranoia? De veelgeciteerde woorden van Shoshana Felman geven het probleem kernachtig weer: “Is it enough to be a woman in order to speak as a woman? Is ‘speaking as a woman’ determined by some biological condition or by a strategic, theoretical position, by anatomy or by culture?” (1975:3).

De vraag naar de relatie tussen (vrouwelijke) ervaring en leesgedrag heeft aanleiding gegeven tot een stroom van publicaties. Sinds de jaren tachtig is de nadruk in deze publicaties steeds meer op de variabiliteit van het lezen komen te liggen. Zo concentreerden fenomenologisch georiënteerde critici zich volledig op de ervaring die individuele lezers in staat stelt zich het werk toe te eigenen. In de woorden van Wolfgang Iser: “The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized.” ([1972] 1974: 274-275). Niet alleen varieert de manier waarop dit gebeurt van persoon tot persoon, dezelfde lezer zal dezelfde tekst op verschillende tijdstippen verschillend recipiëren. Ondanks het op de voorgrond stellen van de persoonlijke leeservaring, blijkt de individuele lezer in de fenomenologische praktijk echter vaak niet te onderscheiden van een abstract en gegeneraliseerd ideaal. Verschillende critici hebben erop gewezen dat het lezende subject in deze opvatting geen specifiek, historisch gesitueerd individu is, maar een transhistorisch concept, verantwoordelijk voor een schematische, algemene respons.<sup>19</sup>

De pogingen om de kloof tussen de gedecontextualiseerde en de werkelijke, individuele lezer te dichten kenmerken zich vaak door een psychoanalytische oriëntatie. Bekend zijn de “case-studies” van Norman Holland (1975), waarin

---

19. Zie bijvoorbeeld Suleiman and Crosman (eds.) (1980:25).

hij de manier onderzoekt waarop individuele lezers teksten in het licht van hun eigen persoonlijkheid opnieuw creëren. Het werk van Radway past eveneens in dit kader. Echter, ondanks het feit dat Radway spreekt over een groep echte lezers en hun opvattingen op bewonderenswaardig respectvolle wijze in haar onderzoek verwerkt, wordt ook in haar studie een geschematiseerde ideale lezeres verondersteld wier psychische structuur onproblematisch en eenduidig samenhangt met lichamelijke kenmerken.

Als reactie op Radway's werk is er veel aandacht besteed aan de invloed van klasse, ras, leeftijd en seksuele oriëntatie op het leesproces. Groepen vrouwelijke recipiënten werden onderling vergeleken om te onderzoeken of bijvoorbeeld vrouwen uit de arbeidersklasse een tekst anders interpreteren dan lezers afkomstig uit de middenklasse.<sup>20</sup> Recent onderzoek staat in het teken van toegenomen differentiatie en voortschrijdend inzicht in de complexe interacties die plaatsvinden tijdens het lezen.<sup>21</sup> Ook in de nieuwere publicaties blijft echter een spanningsveld aanwezig tussen de individuele en de gedeelde leeservaring. Zo beschrijft Elisabeth Long in *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life* de leesstrategieën van de (vrouwelijke) clubleden als een proces van “interweaving of literature and personal experience” (2003:146). Hierbij is het mogelijk dat een roman over de verhouding tussen een vader en zijn zoon wordt geïnterpreteerd in het licht van de persoonlijke relaties van de lezers met hun eigen moeders en dochters. Dit impliceert volgens Long dat:

[...] a book's value is dependent on the social location of its interlocutor [...]. It also implies that one appropriate function of readerly response is to work toward the creation of personal meaning through a book, which may involve filling in textual gaps or refocusing the interaction between book and reader on questions not central to the written text. For the women in this group, such questions – and they were pressing – involved a web of familial relationships differently gendered than those [...] described. (2003:171)

Longs observatie dat haar lezers de nadruk leggen op “questions not central to the written text”, impliceert dat de tekst wel een dergelijke, centrale betekenis heeft, maar dat de vrouwelijke lezers er – gemeenschappelijk - een andere invulling aan geven. De kwestie individuele versus gemeenschappelijke ervaring is ook relevant voor dit onderzoek. In de volgende paragrafen wordt de streekroman tegen de achtergrond van deze kwestie beschreven.

---

20. Zie bijvoorbeeld Seiter (1989) en Press (1990).

21. Zie bijvoorbeeld Sicherman (1995), Rose (2001).

## Wisselwerkingen: teksten en hun lezers

Het onderzoek naar streekromans heeft nauwelijks geparticipeerd in de boven-beschreven ontwikkeling. De schaarse publicaties die aan het genre zijn gewijd hebben een sociologische of een antropologische oriëntatie. De onderzoekers veronderstellen daarbij een rechtstreekse relatie tussen de beschreven wereld en de werkelijkheid. Vragen die in dit kader aan de orde komen luiden bijvoorbeeld: wat zeggen streekromans zoal over “trouwen en vrijen” in een bepaalde streek? Of: wat kunnen de romans van Stijn Streuvels ons leren over de eetgewoonten op het platteland?<sup>22</sup> Recensies weerspiegelen deze invalshoek in hun afwijzing van de “onrealistische” trekken van het genre. De boekbesprekers zijn gewoonlijk van mening dat er behoefte is aan streekromans die “een realistisch beeld van de proletarisering van de boeren; de trek naar de steden; de ontredde van de kleine kernen” geven (Breedveld 1976).

Anders dan deze besprekingen vat ik de Groningse en Drentse streekromans waaraan dit onderzoek is gewijd niet op als antropologische documenten die iets duidelijk maken over de gewoonten en gebruiken op het platteland in de noordelijke provincies. Mijn interesse gaat uit naar de manier waarop in deze teksten betekenis wordt geconstrueerd. Ik deel deze belangstelling, die eerder analytisch dan interpretatief is, met semiotisch en structuuralistisch georiënteerde benaderingen. Om te kunnen beschrijven, niet *wat* streekromans betekenen, maar *hoe* ze betekenen zal ik mijn aandacht richten op de retorische structuren die zich in de romans laten traceren.

De term “retorisch” is meestal gereserveerd voor benaderingen die uitgaan van de communicatiefunctie van teksten en die gericht zijn op het “ontcijferen” van hun ethische en ideologische inhoud.<sup>23</sup> Volgens deze opvatting kunnen de auteur en de lezer van een tekst worden geïnterpreteerd als de zender en de ontvanger van een boodschap. De succesvolle overdracht van een boodschap is afhankelijk van een aantal gedeelde communicatiecodes. De waarden die uiteindelijk de betekenis van de tekst bepalen worden binnen deze opvatting gewoonlijk toegeschreven aan de “implied author”, een concept dat werd ontwikkeld door Wayne Booth (1961). De “implied reader” (de tegenhanger van de “implied author”), de ideale ontcijferaar, wordt opgevat als functie van de tekst en verschilt als zodanig van de werkelijke le-

---

22. Voorbeelden van dergelijk onderzoek: Verrips (1979) en De Jager (1979).

23. Zie Suleiman (1980:10): “Any criticism that conceives of the text as a message to be decoded, and that seeks to study the means whereby authors attempt to communicate certain intended meanings or to produce certain intended effects, is both rhetorical and audience-orientated”.



zer. Een “succesful reading” is afhankelijk van de mate waarin de werkelijke lezer bereid is “mee te gaan” met de “implied reader”.<sup>24</sup>

Deze opvatting brengt een aantal bezwaren met zich mee. Zo vereist een succesvolle lezing om te beginnen een correcte identificatie van de waarden en normen van de “implied reader” en vervolgens overeenstemming tussen deze constructie en de werkelijke lezer. Geen enkele tekst, zelfs geen streekroman-tekst, is echter zo eenduidig dat er een stabiele, ondubbelzinnige “implied reader” uit kan worden gedestilleerd. Bovendien is de relatie tussen de echte lezer en de “implied reader” problematisch. Het is zeer wel mogelijk dat de eerstgenoemde niet bereid is om “mee te gaan” in de normen en waarden van de laatstgenoemde. Binnen deze opvatting is het zogenaamde “verzettende” lezen niet goed denkbaar.<sup>25</sup> In het onderstaande geef ik aan de term “retorisch” daarom een andere inhoud dan er door Booth en de zijnen aan wordt gegeven.

De invulling die het begrip “retorica” in dit onderzoek krijgt, komt gedeeltelijk overeen met de klassieke betekenis die er door Aristoteles in zijn *Ars Rhetorica* aan wordt gegeven. Aristoteles onderscheidt in zijn beroemde werk verschillende soorten overtuigingsmiddelen: de “kunstloze” (atechnoi), zoals gehanteerd in documenten en getuigenverklaringen en de “kunstige” (entechnoi) die uiteenvallen in “ethos”, “pathos” en “logos”. De twee eerstgenoemden doen een beroep op de emoties van het publiek, de laatstgenoemde op de ratio. Onder “ethos” vervat Aristoteles de (morele) eigenschappen van de spreker, die naar zijn mening van invloed zijn op de manier waarop het betoog overkomt op het publiek. “Logos” betreft de eigenlijke argumentatie. Aristoteles is van mening dat het uiteindelijke oordeel van het publiek niet alleen wordt beïnvloed door de persoonlijkheid van de spreker of door rationele argumenten, maar evenzeer door gevoelens van vreugde, verdriet, liefde of haat die de spreker in het publiek weet op te wekken.<sup>26</sup> Iemand die ontroerd of geraakt is recipieert de inhoud van een betoog op een andere wijze dan iemand die verveeld of vermoeid is. Mijn gebruik van de term “retorica” ligt in het verlengde van dit laatste overtuigingsmiddel: het “pathos”, maar ik zie het begrip los van de bedoeling van een tekst.

Streekromans nodigen hun lezers uit tot bepaalde emoties, stemmingen of posities. Ze doen dat door middel van tekstuele structuren die, voor zover ze het “pathos” betreffen, kunnen worden getypeerd als retorisch. Deze structuren la-

---

24. Zie Booth (1961:138) “The author [...] makes his reader as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement”.

25. De term “verzettend lezen” is ontleend aan Fetterley (1978). Zie ook hieronder.

26. Zie Van Eemeren et al. (1986:89).

ten zich denken als voertuig of katalysator van betekenis, ze “geleiden”, maar leggen, om twee redenen, de betekenis van een tekst niet vast. Om te beginnen is betekenis in mijn opvatting geen intrinsieke eigenschap van de tekst, maar het ontstaat in een dynamisch proces dat plaatsvindt tussen tekst en lezer. Daarom kan eenzelfde retorische structuur leiden tot verschillende, soms zelfs tegengestelde betekenissen. Twee lezers, die beiden onder invloed van de retorica ontroerd raken, kunnen nog steeds verschillende betekenissen aan een tekst toekennen. De bedoelde structuren geven daarmee, anders dan in de theorie van Booth, geen aanleiding tot “complete agreement” met bepaalde ethische of ideologische opvattingen. Daarbij komt dat, zoals gezegd, individuele lezers de tekstuele uitnodigingen ook naast zich neer kunnen leggen. Ik geef twee voorbeelden om dit te verduidelijken.

Streekromans bedienen zich veelvuldig van clichés en afgesloten metaforen. Amossy en Rosen (1982) maken aannemelijk dat “uitgewoonde” beeldspraak een sterk werkelijkheidseffect oproept. Herkenning op het eerste gezicht wordt gemakkelijk verward met realiteit. Teksten met veel clichés nodigen hun lezers daarmee uit tot een bepaalde houding ten opzichte van de gerepresenteerde wereld. Omdat ik betekenisvorming situeer in het proces van interactie, interpreteren lezers die ingaan op de tekstuele uitnodiging van het “effet de réel” (Barthes 1968) de boeken niet “juister”, dat wil zeggen, meer in lijn met de “bedoeling” van de tekst, dan lezers die dat niet doen. Het idee van een bedoeling voert terug naar het concept van de “implied author” die bepaalde waarden “in de tekst stopt” die vervolgens moeten worden ontcijferd om hun (ideologische) betekenis te achterhalen. Een tekst heeft naar mijn mening op zichzelf geen bedoeling, het zijn de lezers die er zin of betekenis aan geven.

In plaats van te functioneren als transparante vensters die uitzicht bieden op de werkelijkheid, kunnen clichés ook de aandacht op zichzelf als onderdeel van het taalbouwsel richten. De werkelijkheidsillusie wordt dan grondig verstoord, zodat er twee radicaal verschillende lezingen ontstaan die elkaar wederzijds uitsluiten:

[...] l’une, naïve, qui confond vraisemblable et réalité, l’autre critique qui démonte un mécanisme et déconstruit le texte. (Amossy en Rosen 1982:49).

De kritische lezing is niet meer “valide” (om een ouderwetse term te gebruiken) dan de naïeve (of andersom) en levert ook - een wat eigentijdsere invalshoek - niet meer leesplezier op; zoals Judith Fetterley (1978) heeft laten zien maakt “verzettend” of “tegendraads” lezen juist het plezier van de receptie van sommige teksten uit. De aanwezigheid van clichés nodigt de lezer uit tot een bepaalde positie ten opzichte van de gerepresenteerde verhaalwereld. Afhankelijk

van individuele interesse en gerichtheid kunnen de betekenissen die op grond hiervan worden toegekend evenveel van elkaar verschillen als een “kritische” van een “naïeve” interpretatie.

Een tweede voorbeeld ontleen ik aan Susan Suleiman (1983), die redundantie als retorische structuur beschrijft in de politiek georiënteerde roman à thèse. De roman à thèse “aims for a single meaning and for total closure” (1983:22). Het genre kenmerkt zich, evenals de streekroman, door wat Barthes (1970:85-86) omschrijft als een “peur obsessionnelle de manquer la communication du sens”. Deze angst vormt een verklaring voor de redundantie van de teksten. Redundantie is een systeem van repetities op verschillende niveaus, ontworpen om de optimale receptie van een boodschap te garanderen: verbale herhalingen, het steeds opnieuw verschijnen van bepaalde narratieve structuren, verdubbeling van personages, thematische equivalenties, enzovoorts. Een enkele roman à thèse is zelfs excessief redundant en “ends up (or at least comes close to) closing off all openings, preventing any gap in its network of redundancies” (Suleiman 1983:180). Alle tekstuele retorica wijst in dezelfde richting. Dit is van invloed op de betekenis, echter, zoals ook Suleiman aangeeft, het resultaat van deze invloed is variabel: “it may happen that a reader, caught up in this hermetically closed space, will want at any cost to get out of it. Rebelling against a meaning whose communication is all too clear, this reader may say to the text [...]: ‘Your too constant affirmation makes us want to contradict you’” (1983:180). Hetzelfde retorische mechanisme, redundantie, werkt dus ook in dit geval als katalysator voor twee radicaal verschillende interpretaties.

Retorische structuren kunnen worden opgevat als uitnodiging aan de lezers, die de invitatie kunnen aannemen of naast zich neerleggen. Dit geeft aanleiding tot verschillende betekenissen. Maar zelfs het accepteren van de invitatie legt de betekenis niet vast. Om aan te sluiten bij het voorbeeld van Amossy en Rosen: lezers die, onder invloed van de clichés een bepaalde tekst opvatten als “werkelijkheid”, kunnen, afhankelijk van hun persoonlijke instelling, nog steeds verschillende thema’s in een verhaal identificeren, andere nadrukken leggen, met diverse personages meeleven, met andere woorden, verschillende betekenissen in het verhaal ontwaren.

In dit boek worden de retorische uitnodigingen in streekromans beschreven. Nadat deze tekstuele invitaties in kaart zijn gebracht zal, door middel van een enquête, worden onderzocht of, en op welke wijze, de lezers aan deze uitnodigingen gehoor geven. In de onderstaande paragrafen licht ik, achtereenvolgens, mijn narratologische analyseconcepten toe en zet ik de opzet en het doel van de enquête uiteen.

## Tekstuele invitaties

Om de tekstuele uitnodigingen te kunnen beschrijven maak ik gebruik van een aantal concepten die zijn ontleend aan de narratologie. Deze concepten zijn zo gekozen dat ze het mogelijk maken de retorische structuren te beschrijven in relatie tot een aantal veelgehoorde verklaringen voor de populariteit van streekromans. Hieronder volgt een overzicht van die gereedschappen die ik voor mijn doel enigszins heb aangepast. De overige worden ter plekke in de hoofdstukken toegelicht.

Een uitnodiging aan de lezer om bepaalde cognitieve, morele, emotionele of ruimtelijke posities ten opzichte van de verhaalwereld in te nemen, kan worden beschreven aan de hand van de hiërarchische relatie tussen de verschillende niveaus van vertellen en focaliseren. Gérard Genette (1972:206) maakte een onderscheid tussen vertellen en focaliseren om een typologie van vertelsituaties te schetsen. Mieke Bal (1977) heeft deze onderscheiding doorgevoerd om stromen van subjectiviteit analyseerbaar te maken. Degene die waarneemt, dus ziet, ruikt, hoort, voelt etc. noemt Bal focalisator. De verteller is degene die deze waarnemingen verwoordt. Focalisatie houdt bij Bal de selectie van materiaal in, de visie van waaruit dit materiaal wordt beschouwd en de wijze waarop het materiaal wordt gepresenteerd.<sup>27</sup>

Genette ontwikkelde een narratologisch model waarmee in een tekst verschillende vertelniveaus kunnen worden onderscheiden. Wanneer een personagetekst in een verteltekst is ingebed, bevindt de verteltekst zich op een ander niveau dan de personagetekst. Bal meent dat niet alleen in het vertellen, maar ook in het focaliseren verschillende niveaus kunnen worden onderscheiden. Zo kan een externe focalisator op het eerste niveau focaliseren dat een personage op het tweede niveau iets waarneemt. De manier waarop de verteller-focalisator van het eerste niveau zich tot de personages in het verhaal verhoudt, nodigt de lezers uit om deze personages op een bepaalde manier te beschouwen en kan daarmee worden opgevat als retorisch. De “partijdigheid” van de verteller-focalisator ten opzichte van de personages kan op verschillende manieren gestalte krijgen.

Bij het gebruik van de directe rede kan het woord dat de overgang van het eerste vertel- en focalisatieniveau naar het tweede, personageniveau, markeert

---

27. Zie Bal (1991:92) “[...] focalization [...] I refer to as ‘center of interest’. By that I mean, first, the result of the *selection*, from among all possible materials, of the content of the narrative. Next, the concept includes the ‘gaze’, the *vision*, also in the abstract sense of ‘considering something from a certain angle’; and finally, the concept includes the *presentation*”.

het hele betoog van het personage in een perspectief zetten dat de personage-tekst ondergraaft of juist versterkt. Daarnaast kunnen woorden in de vertellers-tekst de personagetekst koppelen aan de vertellerstekst. De woorden of gedachten van het personage worden dan ondersteund door de autoriteit van de verteller, waardoor ze een hogere status krijgen. Het gebruik van de indirecte rede op het eerste niveau gaat vaak gepaard met focalisatie op het tweede niveau. Er worden gedachten van het personage weergegeven met een duidelijk zichtbare invloed van de verteller-focalisator op het personage. De richting van beïnvloeding loopt van boven naar beneden, de externe verteller-focalisator kan hierdoor de interne focalisatie autoriseren of juist van een kritische kanttekening voorzien. Bij de vrije indirecte rede legt de verteller het personage woorden in de mond die zo gekozen zijn dat de indruk gewekt wordt dat ze de persoonlijke taalsituatie van het personage weerspiegelen. Deze woorden worden vervolgens opgenomen in de verteltekst. De verteller geeft het personage op deze manier invloed op de verteltekst.

Personages die veel focaliseren zijn in het voordeel ten opzichte van personages die weinig focaliseren. Bal neemt aan dat lezers de neiging hebben mee te leven met interne focalisatoren van wie ze de gedachten kennen: “Het geven van informatie vanuit het gezichtspunt van een interne focalisator leidt er gemakkelijk toe, dat de lezer zich met zo’n personage *identificeert*”.<sup>28</sup> De lezer ziet de gebeurtenissen “door de ogen van” en via de interpretatie van de betreffende personages.

Tenslotte kan de verteller de woorden van het personage weergeven in de directe rede. Met name als het inbeddende woord min of meer neutraal is wekt de directe rede de indruk van een autonoom personage, dat direct, onbemiddeld aan het woord wordt gelaten. De verteller-focalisator van het eerste niveau blijft echter verantwoordelijk voor woorden van het personage, ook als hij zich achter het personage verschuilt. Bij de indirecte rede en de vrije indirecte rede is duidelijk zichtbaar dat de woorden van het personage door de verteller-focalisator worden weergegeven en geïnterpreteerd, bij de directe rede is dat niet het geval. Het personage lijkt “voor zichzelf” te spreken, de verteller-focalisator lijkt niet verantwoordelijk voor het gesprokene.<sup>29</sup> Het-

---

28. Zie Van Luxemburg et al. (1981:191).

29. Bal zegt hierover “We have already seen that the narrator [...] can yield the floor to a character. The character then speaks in direct discourse: this is reported speech [...]” Mijns inziens is de uitdrukking “[to] yield the floor to” enigszins verwarrend. Het hele verhaal, met inbegrip van de passages in de directe rede, moet immers gezien worden als een uiting van de verteller van het eerste niveau. Daarbij is de focalisator van het eerste niveau verantwoordelijk voor de selectie

zelfde geldt voor de focalisatie. De selectie van hetgeen het personage “mag” focaliseren is afhankelijk van de focalisator van het eerste niveau. Juist de passages waar deze verhaalinstantie zijn aanwezigheid verbergt kunnen een retorisch effect hebben. Bal beschrijft focalisatie als “het belangrijkste, meest indringende en meest subtiële manipulatiemiddel” (1978:122). Ik ga er in dit boek vanuit dat de focalisatie de lezers uitnodigt tot het innemen van bepaalde posities ten opzichte van de beschreven wereld. Ik vat de vertel- en focalisatiesituatie daarmee op als retorisch.

Een ander concept om de streekromanretorica te beschrijven, heb ik ontleend aan de theorie van de *tekstuele onbepaaldheid*, ontwikkeld door Wolfgang Iser (1971). Volgens Iser bevatten alle teksten elementen van onbepaaldheid, ook wel aangeduid als de “open plekken”. Deze plaatsen zetten de lezer mentaal aan het werk, stimuleren de verbeelding en vragen om een creatieve en actieve invulling. Hierdoor wordt het werk, in zijn termen, “gerealiseerd”. In theorie kan deze invulling volledig idiosyncratisch zijn. Iser schrijft dat: “the literary text makes no objectively real demands on its reader, it opens up a freedom that everyone can interpret in his own way” (1971:44). Bij nadere beschouwing blijkt Isers lezer echter niet zo vrij te zijn. De tekst heeft de wijze waarop de “gaps” dienen te worden ingevuld als het ware voorgeprogrammeerd, zodat het patroon dat de lezer creëert voorzien en bedoeld is door de auteur:

The text is constructed in such a way that it provokes the reader constantly to supplement what he is reading [...]. Whenever this occurs, it is clear that the author is not mobilizing his reader because he himself cannot finish off the work he has started: his motive is to bring about an intensified participation which will compel the reader to be that much more aware of the intention of the text. (1971:32-33)

Het idee van de intentie of bedoeling van de tekst, waar de lezer zich in meerdere of mindere mate van bewust kan worden, ligt zeer dicht in de buurt van Booths concept van de “implied reader”, de ideale decodeerder. Suleiman (1980:24) concludeert dan ook dat “Iser’s theoretical description of the reading process allows for a great deal more latitude in individual realization than does his actual critical practice.” Ik vat tekstuele onbepaald-

---

van de woorden van het personage en voor de wijze van presentatie van die woorden. De uitdrukking “[to] yield the floor to” wekt ten onrechte de indruk dat de eerste niveau verteller-focalisator niet verantwoordelijk is voor de woorden van het personage. Het feit dat de tekst van het personage een ingebedde tekst is, het resultaat van bepaalde keuzes van de focalisator op het eerste niveau, dreigt op deze manier op de achtergrond te raken.

heid hier dan ook, anders dan Iser, uitsluitend op als uitnodiging tot een houding van creatieve activiteit en intensieve betrokkenheid bij en participatie in het vertelde. De inhoud van de voorstellingen die lezers zich op grond van deze uitnodigingen maken kunnen daarbij voor iedere lezer verschillend zijn.

Ook de concepten van de verteller en de hypothetische lezer kunnen retorische invatities vormen. Streekromans worden gewoonlijk verteld door een almachtige, alwetende, onzichtbare, extra-diëgetische verhaalinstantie. De tekstuele tegenhanger van de verteller is de hypothetische lezer.<sup>30</sup> Deze hypothetische lezer vat ik op in het verlengde van Genette's "narratee".<sup>31</sup> Zoals gezegd onderscheidt Genette in verhalen verschillende, hiërarchisch aan elkaar gerelateerde niveaus die ieder hun eigen verteller en "narratee" (hypothetische lezer) kunnen hebben. De "narratee" van het hoogste, of "buitenste" verhaalniveau lijkt op het eerste gezicht op Booths "implied reader", maar moet hier toch van worden onderscheiden. Terwijl de "implied reader" functioneert als de uiteindelijke, ideale interpretator van de tekst, mist Genette's "narratee" een dergelijke geprivilegieerde positie ten opzichte van het verhaal. De "narratee" moet worden opgevat als een van de vele betekenisproducerende elementen die een tekst bevat. Terwijl het concept van de "implied reader" een globale interpretatie van een werk impliceert, kan de "narratee", of hypothetische lezer daarom aanleiding geven tot verschillende interpretaties.<sup>32</sup> In het volgende zal de positie van de hypothetische lezer ten opzichte van de verhaalwereld worden opgevat als uitnodiging aan de werkelijke lezer om het verhaal vanuit een bepaald standpunt te recipiëren.

## De lezer

Om na te gaan op welke wijze en in welke mate individuele lezers gevoelig zijn voor de streekromanretorica, heb ik in 1994 één van de geanalyseerde romans ter lezing voorgelegd aan 250 leden van de Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen, verspreid over verschillende afdelingen in de provincies Groningen en Drente.<sup>33</sup> Het gaat om de roman die in dat jaar door Openbare Bibliotheken

---

30. Zie ook Bal (1991:88) "[...] the narrator addresses the hypothetical reader".

31. Genette (1972: 265-267).

32. Zie Suleiman (1980:14).

33. In Groningen in de plaatsen: Usquert, Baflo, Sauwerd, Adorp, Groningen, Oldehove, Roodeschool, Middelstum en Stedum en in Drente in Assen, Beilen, Diever, Dalen, Dwingeloo, Eelde, Emmen, Frederiksoord, Gieten, Havelte, Hoogeveen, Meppel, Oosterhesselen, Roden, Ruinen, Ruinerwold-West, Vries, Westerbork, Zeijen en Zuidlaren.

in beide provincies het meest werd uitgeleend: *Verzwegen verleden* (1988), geschreven door Hennie Thijssing-Boer. Nadat de respondenten het boek hadden gelezen werd hun gevraagd een enquête te beantwoorden.<sup>34</sup> Een aantal vragen had geen betrekking op *Verzwegen Verleden*, maar op streekromans in het algemeen.

De keuze voor leden van de Bond voor Plattelandsvrouwen had drie redenen. Om te beginnen is een aantal afdelingen in Groningen gesitueerd in het gebied waar *Verzwegen Verleden* zich afspeelt, zodat ik kon veronderstellen dat een deel van de respondenten de streek waarin het verhaal zich afspeelt kent, terwijl een ander deel niet over deze kennis beschikt. Een vergelijking van beide groepen maakt het mogelijk inzicht te krijgen in de rol die kennis van de streek bij de receptie speelt.

Daarnaast vermoedde ik bij deze groep een zekere affiniteit met de boeken. Omdat het een onderzoek naar leesplezier betrof, was ik op zoek naar een groep waarvan verwacht zou kunnen worden dat tenminste een deel van de lezers een uitgesproken voorkeur voor streekromans aan de dag zou leggen. Inderdaad bleek 55% van de respondenten liever streekromans dan andere boeken te lezen.

Het laatste argument voor de keuze van deze groep was van praktische aard en was gelegen in het feit dat ik een groot beroep moest doen op de bereidwilligheid van mijn respondenten. Naast het lezen van een complete roman bestond de medewerking uit het invullen van een vragenlijst, die een aantal open vragen bevatte. Via de voorzitters van de afdelingen hoopte ik mij te kunnen verzekeren van een gemotiveerde medewerking. Deze hoop werd bewaarheid; de 250 vragenlijsten leverden 208 bruikbare en nauwgezet ingevulde formulieren op. Sommige lezers voegden zelfs extra bladzijden met toelichting toe, of schreven brieven met hun mening over het betreffende boek.

Het overgrote deel van de respondenten bestaat uit getrouwde Nederlandse huisvrouwen, moeder en van middelbare leeftijd. Het gaat hier om een groep lezers met de kenmerken van de doelgroep van streekromans. Ik neem aan dat de liefhebbers van het genre meer door de retorica van de boeken worden aangesproken dan andere lezers. Als de tekstuele uitnodigingen inderdaad samenhangen met leesplezier, dan zijn de reacties van deze lezers het meest geschikt om hier inzicht in te geven.

---

34. Het enquêteformulier is opgenomen als Bijlage II.



---

**Tabel 1: Kerngetallen respons lezersonderzoek streekromans**

---

<i>Respons</i>	(%)	(N)
Aantal verstuurd vragenlijsten	100	250
Aantal teruggezonden vragenlijsten	83,2	208
<i>Kenmerken respondenten</i>		
Nederlandse afkomst:	99,5	
Tussen 35 en 65 jaar:	82,5	
Huisvrouw:	91,8	
Gehuwd:	83,8	
Heeft kinderen:	95,3	
Kinderen ouder dan 16	90,8	
Vervolgonderwijs genoten	91,1	
Middelbare opleiding	57,2	
Werkzaam in loondienst	10,6	
Werkzaam als vrijwilliger	38,5	
Woonachtig in dorp	69,0	
Spreekt dialect	61,9	
Verbonden met kerk	59,4	
Nederlands Hervormd	48,0	
Leest liefst streekromans	55,0	

---

Tenslotte nog een kanttekening bij de samenstelling van de vragenlijst. In de zogenaamde gesloten vragen (waarop lezers slechts met ja of nee, of met de toekenning van een cijfer kunnen antwoorden) ligt het gevaar van cirkulariteit besloten. De antwoorden worden door de vraagstelling ingegeven en de lezer wordt de vrijheid ontnomen er een andere mening op na te houden. Om dit probleem te ondervangen werd aan het enquêteformulier een aantal open vragen toegevoegd. Op deze wijze is getracht ruimte te laten voor onvoorziene resultaten en nieuwe invalshoeken.

## De vrouwelijke lezer

Ik wil op dit punt terugkomen op Felmans (1975:3) vraag: “Is it enough to be a woman in order to speak as a woman?” Of, voor dit onderzoek geherformuleerd: “Is it enough to be a woman in order to read as a woman?” In de loop der tijd is de nadruk in literatuurwetenschappelijk onderzoek steeds meer komen te liggen op de variatie van het leesproces. Uit tal van publicaties is gebleken dat “de” vrouwelijke lezer niet bestaat, een opvatting die ik deel. Streekromans blijken echter vrijwel alleen door vrouwelijke lezers te worden geleend en gekocht. Dit maatschappelijke gegeven zou gemakkelijk aanleiding kunnen geven tot het vooronderstellen van een gemeenschappelijke vrouwelijke ervaring. De homogeniteit van mijn groep respondenten maakt zo’n vooronderstelling nog verleidelijker. Een dergelijke a priori aanname van overeenkomst leidt echter tot een cirkelredenering waarbij de uitgangspunten worden bevestigd, niets wordt verklaard en de vrouwelijke lezer wordt gereduceerd tot een statisch concept.

Ik ben er in dit onderzoek vanuit gegaan dat de betekenis die aan de streekromanverhalen wordt toegekend, zelfs binnen een groep respondenten die zeer homogeen van samenstelling is, voor iedere lezer verschillend kan zijn. Dit neemt evenwel niet weg dat er ook overeenkomsten kunnen zijn in de manier waarop lezers op de tekstuele invitaties reageren. Dergelijke overeenkomsten kunnen niet a priori worden aangenomen, maar hooguit achteraf, als uitkomst van het onderzoek, worden vastgesteld.

## De romans

Nog een enkel woord over de samenstelling van het onderzoekscorpus. Omdat de aantrekkingskracht die de boeken op hun lezers uitoefenen centraal staat heb ik gekozen voor tien streekromans die op de peildatum (1994) door de bibliotheken van Groningen en Drente het meest frequent werden uitgeleend. Het gaat om de volgende romans (in volgorde van populariteit): H. Thijssing-Boer: *Verzwegen verleden* (1988) en *Je beloofde me liefde* (1989), A. Oosterbroek-Dutschun: *Tweedonker* (1968), M. van ‘t Sant: *Aukeshof-trilogie* (1989), B. Kuiper-Raatjes: *In het vuur gesmeed. Een terugblik op het verleden* (1987), B.A. Koning: *De zoon van Lange Jan* (1985), B. Dubbelboer: *Die rooie meid van Staal* (1971), L. Kombrink: *De rietdekker* (1988), G. Nijenhuis: *Het jaar van de ooievaar* (1979), en P. J. Stavast: *Een wilde veenkat* (1980).

Omdat een van de onderzoeksvragen betrekking heeft op de rol die kennis van de streek speelt in de receptie van de boeken, is gekozen voor romans die

zich afspelen in Groningen of Drente en een groep lezers die in deze provincies woonachtig is.<sup>35</sup> Het gaat dus om de meest uitgeleende, in de regio spelende romans. Voor de vaststelling van het corpus kon ik mij baseren op uitleencijfers, opgenomen in het geautomatiseerde gegevensbestand van de bibliotheekcentrales van deze beide noordelijke provincies.

De boeken van Thijssing-Boer bleken verreweg het meest populair. De centrale Groningse bibliotheek bezit van haar romans per titel meerdere exemplaren, hetgeen verklaart waarom een boek als *Je beloofde me liefde* in een jaar 757 maal kon worden uitgeleend. Deze situatie is overigens niet specifiek noordelijk, de streekromans van Thijssing-Boer waren op de peildatum ook landelijk gezien de meest uitgeleende bibliotheekboeken. In 2004 is dat nog steeds het geval.<sup>36</sup>

## Tot besluit

De laatste decennia is er steeds meer literatuurwetenschappelijke aandacht ontstaan voor de complexiteit van de psychologische mechanismen die aan het leesproces ten grondslag liggen. Dit heeft belangrijke gevolgen gehad voor genres die volgens het marxistische model verantwoordelijk werden gehouden voor de inductie van “vals bewustzijn”. Omdat niet langer wordt aangenomen dat lezers de waarden die ze krijgen voorgeschoteld kritiekloos overnemen en daarmee onversneden een conservatief of stereotiep vrouwbeeld internaliseren, is er ruimte ontstaan voor een andere benadering van deze genres. De boeken worden in recent onderzoek niet langer besproken in termen van een (verwerpelijk) ethisch en ideologisch normsysteem, maar eerder geplaatst tegen de achtergrond van de psychologische en emotionele waarde die ze voor hun lezers vertegenwoordigen. Een studie naar de achtergronden van het streekromanlezen kan ook in het kader van deze ontwikkeling worden gezien.

De vraag naar het vrouwelijk leesplezier ligt echter om literatuur-theore-

---

35. Voor streekromans die in Groningen spelen is gekeken naar het aantal uitleningen in Groningen, voor Drentse streekromans naar het aantal uitleningen in Drenthe.

36. Per jaar ontvangen auteurs een leenvergoeding per uitlening door de Openbare Bibliotheken. De Vereniging van Openbare Bibliotheken publiceerde op 10 maart 1995 in haar verenigingsblad de top-100 van het Ministerie van OWC over de periode 1991-1994. Deze lijst werd de gehele periode aangevoerd door mevrouw Thijssing-Boer. In 2004 is zij nog steeds de meest uitgeleende auteur. Gelet op deze cijfers zouden de meest uitgeleende boeken uitsluitend door haar geschreven zijn. Omdat op deze manier geen vergelijking tussen de verschillende soorten streekromans tot stand kan komen zijn van haar alleen de twee “toppers” genomen: *Je beloofde me liefde* (1989) en *Verzwegen verleden* (1988).

tische, filosofische en strategische redenen gevoelig. Feministische en andere wetenschappers hebben er met recht op gewezen dat de vrouwelijke lezer door dergelijke vraagstellingen gereduceerd wordt tot een abstract, gegeneraliseerd en onveranderbaar concept. In tal van publicaties is betoogd dat “de” vrouwelijke (lees)ervaring niet bestaat.

Deze opvatting lijkt in het geval van streekromans echter strijdig met de sociaal-economische realiteit. Uit verkoopcijfers en aantal uitleningen bij bibliotheken blijkt dat negentig procent van het leespubliek van deze boeken bestaat uit vrouwelijke lezers. In dit boek wordt een verklaring gezocht voor dit maatschappelijke gegeven zonder echter uit te gaan van een “typisch vrouwelijk” verlangen, zoals een hang naar romantiek. De retorische structuren die in de volgende hoofdstukken aan de orde komen, moeten worden gedacht als tekstuele constructies die een uitnodiging vormen aan werkelijke lezers. Deze lezers geven op hun eigen wijze “uitvoering” aan de teksten.

Tenslotte nog dit: omdat de streekromans die in dit onderzoek centraal staan voornamelijk door vrouwen worden gelezen, zal in het vervolg naar “de lezer” worden verwezen met het vrouwelijk persoonlijk voornaamwoord.

## **Hoofdstuk 2 Plaatsbepalingen: naar de buitengewesten van de literatuur**

### **Inleiding**

De literaire verbeelding van het landleven kent een lange traditie. Voorstellingen van landelijke charme en natuurlijke eenvoud weten al eeuwenlang hun lezers te bekoren. En ook nu nog zijn beschrijvingen van het leven op het platteland geliefd bij het leespubliek.

Op welk moment in de geschiedenis doet de streekroman zijn intrede in het literaire landschap? Wie de Nederlandstalige literatuurgeschiedenissen erop na slaat merkt dat deze vraag niet eenvoudig te beantwoorden is. Niet alleen blijken rurale en pastorale onderwerpen een groot aantal, gedeeltelijk overlappende verschijningsvormen te kunnen aannemen, de betekenis van het begrip “streekroman” zelf blijkt in overzichten en naslagwerken ook te verschuiven. Dit heeft tot gevolg dat “dorpsroman” en “boerenroman”, bijvoorbeeld, bij de ene auteur fungeren als synoniem van “streekroman”, terwijl deze genres bij de ander duidelijk van elkaar worden onderscheiden.<sup>37</sup>

Ik geef in dit hoofdstuk een kort overzicht van deze stand van zaken en beschrijf de betekenissen die in de literatuurgeschiedenissen aan het begrip “streekroman” worden toegekend. Omdat dit boek een onderzoek is naar de retorica van de hedendaagse streekroman en niet over genre-definities en terminologische kwesties handelt, zal ik de gehanteerde begrippen onbecommentarieerd overnemen. Aansluitend op dit overzicht schets ik in grote lijnen de familiegeschiedenis van de streekroman. Het doel hiervan is de lezer een globale indruk te geven van de literair-historische ontwikkeling van het literatuurcomplex waartoe de streekroman wordt gerekend.

### **Wat is een streekroman?**

Onder de auteurs die zich met het onderwerp hebben beziggehouden bestaat met betrekking tot het gebruik van de termen streekroman, streekliteratuur, regionale literatuur, streektaalliteratuur, Heimatliteratuur en dialectliteratuur weinig overeenstemming. De begrippen komen naast elkaar voor en worden afwisselend gebruikt met betekenissen die soms ten dele overlappend zijn maar meestal op belangrijke punten van elkaar verschillen. Zo noemt bijvoorbeeld

---

37. Zie hiervoor ook: Riemersma (1984:80).

Van Gorp (1980:161) als synoniem voor “streekroman” onder andere “Heimatliteratuur”. Hij geeft de volgende omschrijving van streekroman :

Verhaalgenre, ontstaan in de jaren dertig van de negentiende eeuw (overgang van Romantiek naar Realisme). Het kenmerkt zich door een ietwat idealiserende beschrijving - vaak in dialect wegens de ‘couleur locale’ - van het landelijke leven van een gemeenschap. Dit genre blijft, tot op de dag van vandaag, zij het aan de rand van de literatuur, vele lezers aantrekken [...].

Feitsma (1976:6) daarentegen gebruikt niet “streekroman”, maar “streekliteratuur” als synoniem voor “Heimatliteratuur”. Bij haar mist het begrip de triviale connotaties die het bij van Gorp heeft: “Onder streekliteratuur of Heimatliteratuur zouden we kunnen verstaan literatuur die in de eigen streek of Heimat (of in andermans eigen streek) speelt en/of daarop gericht is.” De Schutter (2000:305) merkt daarentegen op dat de term “heimatschrijver” “de gevoelswaarde van een verkapt scheldwoord” heeft. “Dorpsroman en streekroman klinken iets vriendelijker, maar de suggestie van oubolligheid en van een zekere kinderlijkheid blijft bestaan.” Hij gebruikt de termen “heimatroman” en “streekroman” door elkaar, maar zonder denigrerende bijbetekenis: “Tot het tegendeel bewezen is, is het niet goed in te zien waarom we de streekroman niet tot de literatuur zouden rekenen” (2000:306). Ook Janssens (1994:181) gebruikt “heimatroman” en “streekroman” als synoniemen en beschrijft het imago van de streekroman in de literaire kritiek:

[De streekroman] vertelt over streekgebonden materies en liefst nog uit een verleden dat nog glorieuzer en lieflijker, nog ecologisch zuiverder was dan onze tijd [...]. Denk aan de teksten van Timmermans die de lof spreken van het gezonde, kuise platteland of van de beloken provinciestad als contrast met de verderfelijke grootstad. Het dialect zorgt niet alleen voor couleur locale, het is ook een teken van volkse vitaliteit [...]. Kop op, zo luidt de boodschap, het geluk gloort achter een mist van tranen. De streekroman als peppil voor wensdromers. (1994:182)

Janssens is van mening dat in het bovenstaande een karikatuur van de streekroman wordt geschetst, maar geeft zelf geen definitie van het genre. Wel is hij van mening dat “inworteling van een roman of zelfs van een heel oeuvre in een streek” “geen beletsel voor authentieke literaire creatie is” (1994:182). “Streekroman” verwijst bij hem dus niet uitsluitend naar triviale literatuur. Bij Riemersma (1984:81) functioneren de termen weer anders. Hij prefereert “regionale literatuur” boven “streekliteratuur”, omdat de laatste term gedachten op zou roepen aan “naoorlogse pretentieloze clichéverhalen die in een geantiqueerd plattelandsmilieu zijn gesitueerd”. Met gebruikmaking van de term “boe-

renroman” maakt Riemersma onderscheid tussen boeken die voor en na de Tweede Wereldoorlog zijn geschreven (of, beter gezegd, hij schrijft dit onderscheid aan de lezer toe): “De vooroorlogse boerenromans stonden in verhouding dicht bij de realiteit, waren minder oppervlakkig en triviaal en kunnen om die reden - volgens de moderne lezer - niet met de denigrerende term ‘streekliteratuur’ worden aangeduid” (1984:81). Entjes (1964) gebruikt, in een ander verband, de term “streektaalliteratuur” en constateert dat dit begrip nog nauwelijks is ontwikkeld. Het dekt daarom “eenvoudig alles wat in het dialect geschreven staat, hoewel het begrip literatuur toch veel meer genuanceerd is” (1964:90). Streekromans worden wel genoemd in dit verband, maar lijken toch niet tot de eigenlijke streektaalliteratuur te worden gerekend (1964:90).<sup>38</sup>

Het literatuurcomplex dat bij de ene auteur wordt aangeduid als “streekroman” heet bij een tweede “streekliteratuur” bij een derde “regionale roman” bij een vierde “heimatroman” en bij een vijfde “boerenroman”. Niet alleen wordt met verschillende benamingen naar hetzelfde verwezen, ook wordt één en hetzelfde begrip gebruikt om onderling sterk verschillende boeken mee aan te duiden. Zelfs binnen het werk van één auteur kan de inhoud van de term verschuiven.<sup>39</sup> Uit de definities komt een rijkgeschakeerd en allerm minst eenduidig beeld naar voren. Het is op zichzelf natuurlijk niet zo verwonderlijk dat er verschillende interpretaties van een begrip in omloop zijn, maar met betrekking tot de streekroman lijkt er een meer dan gemiddeld gebrek aan consensus te heersen.

Ik wil hieronder, zo goed en zo kwaad als dat gaat, trachten de “stamboom” van de streekroman te beschrijven. Ik ga daarbij uit van het gehele literaire complex dat landelijke stof behandelt, in prozavorm is geschreven en wordt aangeduid met een van de bovengenoemde termen.

---

38. Hierbij moet worden aangetekend dat Riemersma en Entjes definiëren vanuit een verschillend perspectief; Riemersma dat van de Friestalige literatuur, Entjes dat van de dialectliteratuur. Geen van beiden is specifiek op zoek naar definities van de streekroman.

39. Dit is het geval in de verschillende drukken van Van Gorps *Lexicon van literaire termen*. In de eerste druk (1980) is “streekroman” als lemma opgenomen, maar in de derde druk (1986) is de term verdwenen en vervangen door “streekliteratuur”. De omschrijving is aanzienlijk uitgebreid, maar het is onduidelijk of “streekroman” moet worden beschouwd als synoniem voor “streekliteratuur” of als onderdeel daarvan. Als het laatste het geval is dan is onduidelijk wat de plaats van de streekroman binnen het complex van streekliteratuur is.

## De streekroman in zijn literair-historische context

In sommige literatuurgeschiedenissen wordt een verwantschapsrelatie beschreven tussen streekromans en oudere genres. Zo hanteert Knuvelder (1973:432), in zijn vaak geraadpleegde handboek, de negentiende-eeuwse dorpsnovelle als beginpunt van een traditie die uiteindelijk zal uitmonden in het werk van auteurs als Stijn Streuvels, Herman de Man en Antoon Coolen. De dorpsnovelle is in ons taalgebied vooral bekend geworden door J.J. Cremers *Betuwsche* (1853-1856) en *Over-Betuwsche Novellen* (1856-1877). Sommige literatuurhistorici zien in de dorpsnovelle een late uiting van het romantisch bewustzijn. De romantische mens, zegt Van Leeuwen, zoekt het geluk bij de “eenvoudigen van hart”, de herders, vissers en boeren die tevreden zijn met hun lot en daardoor “ons, ontevredenen en onrustige stedelingen, tot voorbeeld strekken” (z.j.: 167/168). Anderen zien in het genre echter juist een reactie tegen een “overspannen romantiek, die zich verdiepte in een onwerkelijk verleden, in verre streken” (De Vooys 1948:243). In beide gevallen wordt in de dorpsnovelle het eigentijdse dorps- of plattelandsleven beschreven en wordt de stof dichter bij huis gezocht dan voorheen het geval was.

De thematiek van de dorpsnovelle wordt meestal omschreven als de tegenstelling tussen de eenvoud en deugd van de plattelandsbevolking en de verworpen levenswijze van de hogere standen. Goed (het deugdzame boerinnetje) en kwaad (de ontaarde pachtheer) zijn schematisch tegenover elkaar gesteld en er bestaat een sterke neiging tot moraliseren. Nijkeuter (2003:82) definieert de dorpsvertelling als “een verhaal of roman waarin het boerenbestaan beschreven wordt en waarin doorgaans het verschil tussen de landelijke eenvoud en de stedelijke complexiteit geaccentueerd wordt”.<sup>40</sup> Anders dan in de oudere genres waarin landelijke onderwerpen werden beschreven, kenmerkt de dorpsnovelle zich door een geestelijke identificatie van de schrijver met zijn object:

De auteur kiest domicilie op het land, in de bergen, bij de kleine pachters of in de hut van een kolenbrander; de bewoners van het land blijven voor hem geen objecten, waarmee hij zijn literair spel speelt, maar hij identificeert zich met hen, zóver, dat hij hun taal spreekt. (Knuvelder 1973:431)

---

40. Nijkeuter is, met Meertens, van mening dat niet Cremer maar de Drentse schrijver Cornelis van Schaik met zijn *Tafereelen uit het Drentsch Dorpsleven* (1948) de eerste Noord-Nederlandse boerenroman schreef. “Mochten de Nederlandse dorpsnovellisten elkaar al veel beïnvloed hebben, dan is Cremer een epigoon van Van Schaik [...]” (2003: 82).



De personages in de dorpsnovelle spreken bij voorkeur in hun eigen dialect. Van Leeuwen karakteriseert het dialectgebruik bij Cremer echter als een “kockette verbetuwsing”, waarmee deze “bij ondeskundige hoorders en lezers een indruk van echtheid bereikte, maar die in de grond even onoprecht was als zijn voorstelling van de karakters der dorpelingen” (z.j.:168).

De dorpsnovelle wordt door de meeste literatuurgeschiedschrijvers gekarakteriseerd als sentimenteel. Deze sentimentaliteit wordt, samen met de moraliserende elementen, verantwoordelijk gehouden voor de populariteit van de boeken.<sup>41</sup> Net zoals nu het geval is, riep de combinatie van sentimentaliteit en populariteit ook in de negentiende eeuw bij sommige lezers (door Van Leeuwen hieronder “de beteren” genoemd) weerstand op:

De landelijke roman maakte [...] ook in ons land grote opgang. Maar het onoprechte, het sentimentele ervan, stuitte de beteren tegen de borst. In “Lief en Leed in het Gooi” liet Potgieter Brammetje al zeggen, dat een landelijke roman een roman is, waarvan men het land krijgt. En toen Busken Huet in 1885 de toenmalige Nederlandse letteren in ogenschouw nam, sprak hij ook zijn afkeuring over dit soort literatuur uit. (z.j.:169)

Deze sentimentaliteit komt nog geprononceerder naar voren in het werk van Hendrik Conscience, die, vanwege zijn idealisering van het landleven, algemeen wordt vergeleken met Cremer. Na zijn beroemde historische roman, *De Leeuw van Vlaanderen* (1837), richt Conscience zich op het schrijven van het “idyllische dorpsverhaal” (De Vooys 1942:122).<sup>42</sup> Deze verhalen staan aan het begin “van een grote serie soms ietwat sentimentele en idealiserende (dorps)novellen en romans, waaraan echter een zuivere, poëtische visie - met name van de natuur - niet ontbreekt” (Knuvelde 1973:567). Ook De Vooys (1942:122) neemt in het oeuvre van Conscience een “neiging tot sentimentaliteit en een voorliefde voor het pathetische” waar.

Na 1850 onttrekt een nieuwe generatie schrijvers zich aan Conscience’s sentimentaliteit. Het genre raakt in toenemende mate georiënteerd op het realisme, dat contrasteert met de eerdere, meer idealistische, schilderijen van het landleven en zich vaak uit in sociaal engagement. Zo vormt in Cremers latere roman *Anna Rooze* (1867) het lot van het van kindermoord beschuldigde boerenmeisje Hanneke Stoffel de aanleiding voor een pleidooi tegen de preven-

---

41. Knuvelde: “het moraliseren en het evangeliseren van een ideaal-protestants, antidogmatisch geloof, alsook het sentimentele element hebben deze volkskunst populair gemaakt” (1973:423).

42. De bekendste voorbeelden van dorpsverhalen zijn: *De Loteling* (1850), *Baas Gansendonck* (1850), *De arme edelman* (1851) en *De kerels van Vlaanderen* (1870).

tieve hechtenis. Het “lagere volksleven” wordt beschreven en “de arbeiders-ellende wordt in donkere kleuren geschilderd” (De Vooy 1942:123). Men brengt “schrille tinten in het vredige literaire landschap” aan door “eigentijdse toestanden en vraagstukken in een actueel daglicht te stellen” (Lissens 1974:55).<sup>43</sup>

Een aantal Vlaamse auteurs ontwikkelt zich steeds verder in de richting van het naturalisme. Zo onderging Cyriel Buysse’s eerste roman *Het recht van den sterkste* (1893) volgens De Vooy (1942:242) invloed van Emile Zola. Van Leeuwen (z.j.:306) beschrijft het verschil tussen het werk van Buysse en dat van Conscience:

Het landschap bevolkt door zachtvaardige en ernstige boeren, beminlijke en vrome boerinnen, het zoete Vlaamsche Arcadia dat Conscience had geschapen, verdween met hem. [...] Buysse schilderde de Vlaamsche boeren met onthutsende waarachtigheid: hij zocht echter bij voorkeur de blijken van universeel cynisme, berekening en zinnelijke brutaliteit veeleer dan de gezonde en genereuze kenmerken zooals die uit Conscience’s romantiek [...] opklonken. (Van Leeuwen, z.j.:306)

Naast het werk van Buysse wordt in alle naslagwerken uitgebreid aandacht besteed aan Stijn Streuvels’ beroemde roman *De Vlaschaard* (1907). Knuvelder (1976:366) vergelijkt het boek met een “klassieke tragedie” (1976:333) van “monumentale-stijl-allure”. Volgens Janssens (1994:172) kan de roman “literair gezien, monumentaal genoemd worden” maar hij vervolgt: “Die hoogtepunten bij Streuvels kunnen enkel ten koste van veel nuances nog ‘streekromans’ worden genoemd”. Omdat deze roman wellicht meer inzicht kan geven in wat een streekroman wel en niet is, laat ik hier een korte samenvatting volgen.

*De Vlaschaard* behandelt een generatieconflict tussen boer Vermeulen en zijn zoon Louis. Vermeulen heeft bezwaar tegen de relatie van Louis en Schellebelle, een wiedster van lage afkomst. Ook hebben vader en zoon een meningsverschil over de plaats waar het vlas gezaaid moet worden. Vermeulen wil zijn “opperste meesterschap” niet kwijt en duldt Louis niet als opvolger op zijn hoeve. Daarom besluit hij een andere hoeve voor hem te kopen. Als Louis tegen de wil van zijn vader begint met de “slijting” (oogst) van het vlas, verliest Vermeulen zijn zelfbeheersing en slaat zijn zoon met een wandelstok neer. Het

---

43. Genoemd worden onder andere: Sleetx: *De Plannen van Peerjan* (1868), Snieders: *De meesterknecht* (1855), Snieders: *Heibloemke* (1860), Courtmans: *Het Geschenk van den Jager* (1864).

berouw komt na de zonde: als hij later aan het bed van Louis staat, beseft Vermeulen dat zijn daad tegennatuurlijk was.

In de volgende passage, waarin de nietigheid van de mens tegenover de macht van de natuur wordt gesteld, overdenkt de berouwvolle Vermeulen zijn daad:

Door hoogmoed verblind, had hij niet ingezien hoe roekeloos en verwaand het is, dingen te willen overeind stellen tegen het onvergankelijke, - de stroom der natuurwet te willen stremmen en er tegen opvaren! Nu begreep hij dat 't geen men 'eigendom' heet enkel in gebruik gegeven is aan de man die komt, voorbij gaat ... en verdwijnt - die bezit neemt om het weer aan zijn opvolger af te staan ... als een nieteling in 't wentelen der tijden. Zijn grote dwaasheid was het geweest: tegen eeuwige wetten in, aan de levensstand een richting te willen geven, en te zijner beschaming zag hij nu hoe de hogere inzichten boven hem geheerd hadden [...]. (Streuvels [1907] 1985:240)

Janssen (1992) laat zien hoe de vlascultuur de compositie van de roman bepaalt. De vier delen corresponderen met de vier fasen van de vlasteelt vanaf maart tot september. Het derde deel heet "Bloei". Omdat de boeren in de bloei-periode van het vlas niet veel werk hebben, kan in dit deel van het boek de relatie tussen Louis en Schellebelle opbloeien. In het vierde deel, "De slijting" wordt het vlas geoogst, maar komt tevens het conflict tussen vader en zoon, dat gelijk met het vlas in het eerste deel werd gezaaid, tot een uitbarsting.

De talloze, bladzijdenlange natuurbeschrijvingen geven een beeld van land en leven in de vlasstreek en brengen de verbondenheid tussen mens en milieu tot uitdrukking. Tegelijkertijd hebben de natuurbeschrijvingen een remmende werking op de plot en "doen de lezer wachten tot de tijd, dat wil zeggen de akker die daar een paar maanden (en 75 bladzijden lang) ligt te bloeien, rijp is voor de catastrofe". De ruimte is zowel voor de compositie als voor de thematiek onmisbaar: "Geen Vlaschaard zonder ongeveer één vijfde van het volume tekst over de lucht, het weer, de aarde en het vlas" (Janssen 1992:5).

*De Vlaschaard* wordt besproken als een van de meesterwerken van onze literatuur. In soortgelijke lovende termen wordt geschreven over de naturalistische romans van Felix Timmermans, terwijl Fernand Toussaint van Boelaere volgens Van Leeuwen (z.j:312) de boerennovelle "tot een zeer groot intellectueel en artistiek genot" verheft.<sup>44</sup> Zoals gezegd is Janssens van mening dat *De Vlaschaard* "enkel ten koste van heel veel nuances" nog een streekroman genoemd kan worden. Janssens licht deze nuances helaas niet toe, maar het ver-

---

44. Timmermans schreef *Pallieter* (1916) en *Boerenpsalm* (1935).

volg van de passage geeft wel een aanwijzing voor de richting waarin we moeten zoeken:

[...] de boer bij Streuvels zaait en wiedt en oogst op Zuidwestvlaamse akkers, waar hij zijn 'roots' heeft, dat wel, maar zijn mentale huis ligt in het mythische Yoknapathawpha County van William Faulkner of van Sellanraa van Hoe het groeide van Knut Hamsun. Die mythische landschappen en de rituele handelingen daarin verricht, zijn van alle streken. (1994:172)

*De Vlaschaard* kan nauwelijks nog een streekroman genoemd worden vanwege de mythische dimensie van het verhaal. Streuvels heeft de streek die hij beschrijft uitgetild boven het folkloristische en particuliere en er een mythisch landschap van gemaakt, zoals bij hem ook het zaaien van de boer een rituele handeling wordt.

Deze dimensie ontbreekt volgens de literatuurgeschiedenissen in het werk van een aantal navolgers van het naturalisme. Bij deze "tweede generatie van kleiner formaat" valt "dadelijk het grote aantal vrouwelijke auteurs" op (Van Leeuwen 1951:71). Hun romans zijn geliefd bij het leespubliek, maar het succes van deze auteurs is volgens Van Leeuwen van voorbijgaande aard: "Het is het noodlot, dat zich voltrekt aan diegenen, die iets hebben willen maken 'zonder iemand te zijn'" (1951:72). Hoewel hij het onmogelijk acht alle "damesauteurs" op te sommen, noemt Van Leeuwen hier naast de familieromans van Ina Boudier-Bakker de streekliteratuur van onder andere Wally Moes en Marie Gijssen.<sup>45</sup> Aan deze romans wordt (op een aantal uitzonderingen na) in de literatuurgeschiedenissen opvallend weinig aandacht besteed. De reden voor de geringe belangstelling valt volgens Anbeek overigens niet moeilijk aan te wijzen: "het door Ter Braak in diskrediet gebrachte 'damesproza' [...] nodigt niet uit tot nader onderzoek" (Anbeek 1990:104). Het predikaat "damesproza" en een beroep op de autoriteit van Ter Braak volstaan kennelijk ook nu nog om een gebrek aan kritische aandacht te verklaren. Zo schrijft Vanheste (1986:9): "Een paar auteurs worden zelfs, bijvoorbeeld door Ter Braak, geaccepteerd in de buitenbocht van het literaire circuit. [...] Soms worden zij aangeduid als schrijvers van streekliteratuur, ter onderscheiding van schrijfsters van streekromans". (1986:9) In deze periode ontstaat in de literatuurgeschiedenissen een onderscheid dat tot op de dag van vandaag wordt volgehouden, tussen klassieke, monumentale streekromans, geschreven door (mannelijke) schrijvers als

---

45. Moes schreef *Larensche dorpsvertellingen* (1911) en *Gooise dorpsvertellingen* (1913) en Gijssen *Uit het hart van Brabant: Novellen en Schetsen* (1913) en *Aan de Boschdreef* (1926).

Streuvelds en Timmermans, en streekromans “van kleiner formaat”, van de hand van vrouwelijke auteurs.

In het Interbellum geniet de streekroman grote populariteit. De belangstelling wordt gezien als reactie op de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog, de snelle technologische ontwikkelingen en de teloorgang van het traditionele dorpsleven. De Schutter bespeurt in het genre een grondtoon van melancholie:

De streekroman, die vooral in de jaren twintig tot grote bloei kwam, roept [...] een stervende werkelijkheid op. Op de bodem van de genegenheid die de heimat-schrijver voor zijn onderwerp koestert, treffen we weemoed aan. De weemoed die gepaard gaat met afscheid nemen. (2000:310)

Het “toch in wezen primitief publiek” greep met graagte “naar een nieuwe, elementaire romantiek waarvoor de volksverbeelding zoo ontvankelijk is”, schrijft Rispsens (1938:392). Van Leeuwen typeert de streekroman in deze periode als romantisch en totalistisch “met een inslag van mystiek en religie” (1951:246). Deze mystieke inslag komt ook naar voren in een rede van Antoon Coolen uit 1934:

De regionalist die zich van zijn gebondenheid bewust is, vindt juist hierin zijn kracht en moet komen tot de uitbeelding van persoonlijkheden, die ons in het diepst van hun wezen vertrouwd zijn wegens hun algemeen menschelijke aard. En de schrijver zou iets zeer belangrijks opgeven, als hij datgene, wat met geboorte en bloed wordt meegegeven, zou afsluiten. De Duitse literatuur erkende de kracht van een gezond volkseigen reeds voor de totstandkoming van het tegenwoordig regiem en ze vond deze kracht in Holland vooral in de regionale literatuur. En niet alleen de grond, de wind, de heide zijn onmisbare factoren, ook het taaleigen is verwant aan het zielseigen. Het idioom is geen kunstmatige aardigheid, maar het kenmerkt de personen van een bepaalde streek.<sup>46</sup>

In hetzelfde jaar nam Menno ter Braak stelling tegen Coolens regionalisme dat, zo vreesde hij, in feite gecamoufleerd provincialisme was:

En die ‘geboorte’ en dat ‘bloed’ moet Antoon Coolen s.v.p. niet laten uitdijen tot een mystiek van de Peel, want daartegen zal ik mij als Achterhoeker, die nog nooit een roman over de Achterhoek heeft geschreven, met hand en tand verzetten. (1949:107)

De heimatliteratuur die vooral in Duitsland en Vlaanderen een mystiek van het natuurlijke platteland ontwikkelde, werd met de opkomst van het fascis-

---

46. Geciteerd in Ter Braak (1949:107).

me een ondersteuning van de reactionaire, racistische bloed- en bodemideologie.<sup>47</sup>

In Nederland kenmerkt het genre zich in deze periode door een zekere mate van “verzuiling”. Antoon Coolen is geliefd in katholieke kringen, terwijl de boeken van Anne de Vries aanslaan bij lezers uit de protestante zuil. De socialistische richting wordt onder meer vertegenwoordigd door Theun de Vries.<sup>48</sup>

Opvallend is het verschil in waardering dat de schrijvers van streekromans ten deel valt. Het werk van bovengenoemde schrijvers wordt hoog aangeslagen.<sup>49</sup> Zo schrijft Van Leeuwen:

De beste vertegenwoordiger van deze regionale literatuur is ongetwijfeld *Antoon Coolen* (geb. 1897). [...] Hij stelde zich ten doel van die mensengroep [de bewoners van de Peel] te geven het karakteristieke, de (onbewust natuurlijk) drijvende idee; daarmee trachtte hij zich te verheffen boven die regionale schrijvers, die alleen het typische, het pittoreske, folkloristische gaven. (1951:244)

Andere streekromans worden daarentegen gekarakteriseerd als babbelsuchtig, oubollig, traditioneel of provinciaal. Eén van de auteurs die, volgens Van Leeuwen, “op het tweede plan aan de lofwaardige leesdrang van een groter publiek” (1951:214) voldoet is de streekromanschrijfster Jo Boer. In haar “talrijke romans”, “hoe uitstekend ook van evocatie ener herfstige sfeer, twijfelt men voortdurend of men met kunst of met fraai gearrangeerde kitsch te doen heeft” (1951:214). Van Leeuwen laat dergelijke toevoegingen achterwege bij een auteur als Jan de Hartog (“maar vertellen kan hij”). Van Johan Fabricius wordt de “vlotte allure” geprezen terwijl Jant Nienhuis en Ben van Eysselstein “verdienstelijk” vertellen over het boerenbestaan (Van Leeuwen 1951:213).

In de jaren vijftig wordt het artistieke klimaat in Nederland volgens de literatuurhistorici gekenmerkt door een gevoel van desillusie. Van Leeuwen beschrijft een beweging van internationalisme naar regionalisme en provincialisme, “van Ouds toekomstmuziek in glas, beton en staal naar de Delfste school, naar een horribele binnenhuis-“kunst” en het bloemetjesbehang” (1951:371). Evenals in het Interbellum het geval was, bereiken alleen de “echte vertellers”

---

47. Zie Vanheste (1989:10), die er overigens op wijst dat Coolen zich “tijdens de bezetting metterdaad verzet heeft tegen het nazisme”.

48. Van Coolens werk wordt genoemd: *Kinderen van ons volk* (1928), *Het donkere licht* (1929), *De goede moordenaar* (1931), van Anne de Vries *Bartje* (1935) en *Bartje zoekt het geluk* (1940) en van Theun de Vries *Stiefmoeder Aarde* (1935).

49. Chamulleau (1991:209) schrijft: “Bijzonder geprezen, en terecht, werd het warme boek over Bartje”. Van Herman de Man worden o.a. de volgende romans genoemd: *Rijshout en rozen* (1924) en *Het wassende water* (1926).

het grote publiek. Het is de tijd van de omnibussen: in 1957 worden van de omnibus van Herman de Man 130.000 exemplaren verkocht, Johan Fabricius haalt een oplage van 175.000 (Anbeek 1993:753). Anbeek meent dat de lezers in deze periode vooral behoefte hebben aan ontspanning: “men verlangde naar een vlotlopend, goedeindigend verhaal dat bij de warmte van de snorrende kolenhaard kon worden verslonden” (1993:753).

In literatuurgeschiedenissen van recenter datum wordt weinig aandacht aan streekromans besteed. Van Bork en Laan (1986) (die overigens niet de bedoeling hebben een volledig overzicht te geven) noemen alleen Conscience en Cremer. Bij Anbeek komen streekromans niet voor.<sup>50</sup> In de literatuurgeschiedenis van Schenkeveld (1993) is het trefwoord streekroman niet in het register opgenomen, maar in het essay over de relatie tussen Noord- en Zuidnederland in het Interbellum worden Claes en Timmermans genoemd als streekromanschrijvers. Buysse, Streuvels, Coolen en De Man worden weliswaar genoemd, maar niet getypeerd als schrijvers van streekromans.

Uitzonderingen hierop vormen de overzichten van twee Vlaamse literatuurgeschiedschrijvers: De Schutter (2000) en Janssens (1994). Het boek van De Schutter bevat een hoofdstuk dat in zijn geheel is gewijd aan de streekroman en waarin onder meer Felix Timmermans, Ernest Claes, Antoon Coolen en Herman De Man afzonderlijk worden behandeld (2000:305). In dit hoofdstuk stelt De Schutter zich de vraag “wat een roman tot een streekroman maakt?” Het antwoord vindt hij in een geworteldheid van de auteur in de streek:

In de streekroman vormen de mens - dit is deze mens die in die streek en nergens anders geboren en getogen is - zijn taal, zijn godsdienstige beleving, zijn levensstijl, het landschap, de bodem, het klimaat een waterdicht geheel. Wie één element ervan aantast, brengt het hele gebouw aan het wankelen. [...] Laat er geen enkele twijfel over bestaan: de schrijver is iemand die met duizend wortels in de bodem van zijn onderwerp zit vastgegroeid. Een diep verankerd wijgevoel, dat de herinnering aan minder prettige momenten wegvaagt is op iedere bladzijde voelbaar. (2000:307)

Janssens' bundel bevat essays over Streuvels en Timmermans, alsmede een hoofdstuk over “landelijk leven in de literatuur”. Hierin beschrijft hij de achtergronden van de teloorgang van het platteland als literair thema. Naast veranderingen in de sociaal-economische omstandigheden en de “demystificering van het boerenbedrijf” speelt de ongewenste associatie met de bloed- en

---

50. Anbeek behandelt alleen Nederlandse auteurs die hebben bijgedragen aan normverandering in de literatuur.

bodemideologie een rol. Janssens spreekt hier van een “onbewuste verdringing van de heimatliteratuur: hij of zij wil in geen geval daarmee nog geïdentificeerd worden.” (1994:175). Tenslotte noemt Janssens (1994:175) het afkalven van het “streekbewustzijn bij jongeren”. Hij citeert in dit verband een interview met Gerda van Wageningen, “een van Nederlands meest populaire romanschrijfsters”. Zij betoogt dat het steeds moeilijker wordt om streekromans te schrijven omdat het “streekeigene” in Nederland is verdwenen. Er is “nauwelijks verschil tussen een boer uit Brabant en een uit Friesland” (1994:175). Van Wageningen zoekt aanknopingspunten voor haar “romantische retroverhalen” op de Zeeuwse en Zuidhollandse eilanden omdat die gebieden vanwege hun relatieve isolement “hun streekgebonden zeden, gewoontes en uitzichten langer konden bewaren” (1994:175). Janssens’ essaybundel is het enige algemene literatuuroverzicht dat melding maakt van Van Wageningen, een auteur die behoort tot de hedendaagse generatie zeer populaire streekromanschrijvers.<sup>51</sup> De romans die het onderwerp van deze studie vormen worden in de algemene overzichten niet genoemd.

## Tot besluit

In dit hoofdstuk werd duidelijk dat er met betrekking tot de term “streekroman” in de literatuurgeschiedenissen een opvallend gebrek aan consensus heerst. Terugkijkend op de literair-historische ontwikkeling van het genre, is het nu mogelijk om hier verklaring voor te geven.

De bekende literatuurgeschiedenissen wijzen twee bloeiperioden aan voor het literaire complex dat losje kan worden aangeduid als “streekliteratuur”: tijdens de overgang van romantiek naar realisme en naturalisme en tijdens het interbellum.

In de eerste periode worden romans geschreven die algemeen worden bestempeld als klassieke meesterwerken, mythisch en monumentaal. Parallel aan deze literaire hoogstandjes ontwikkelt zich een tweede stroming van minder allooi: populair, idealiserend, sentimenteel, triviaal en sterk geschematiseerd. Een aantal van deze karakteriseringën werd al van toepassing geacht op de dorpsroman, en ook op het werk van Conscience. Het lijkt mij aannemelijk dat de term “streekroman” in deze periode begint te functioneren als contrastbegrip, met behulp waarvan de klassieke, mythische streekroman, die “alleen met zeer veel nuances nog streekroman kan worden genoemd” kan worden onder-

---

51. Nijkeuter (2003) noemt in zijn *Geschiedenis van de Drentse literatuur* streekromanauteur Gerard Nijenhuis.



scheiden van zijn sentimentele en triviaal geassocieerde voorouders. In de term “streekroman” wordt vanaf deze tijd alles ondergebracht wat regionaal, maar niet mythisch, monumentaal of literair is.

In dit mechanisme ligt wellicht ook de verklaring voor het merkwaardige feit dat het begrip streekroman vooral negatief gedefinieerd is. Uit de literatuurgeschiedenissen wordt voornamelijk duidelijk wat de streekroman *niet* is. Janssens bijvoorbeeld, geeft een karikatuur van de streekroman, maar zegt niet wat het genre dan wel inhoudt (1994:182). Anbeek citeert met instemming Ter Braak die van mening is dat het “damesproza” van deze periode niet uitnodigt tot nader onderzoek (1990:104). De negatief geassocieerde inhouden (sentimentaliteit, trivialiteit, populariteit) worden samengebracht onder de noemer streekroman, toegeschreven aan vrouwen en vervolgens weggeschreven naar de marges van de literatuur.

In het Interbellum verheugt de streekroman zich opnieuw in een grote populariteit. In deze periode wordt het genre echter ook in toenemende mate in verband gebracht met de bloed- en bodemideologie. Streekromans worden ook nu nog beschreven in termen van bodem, wortels, “streekeigen” en “wij” tegenover “zij”.<sup>52</sup> Bovenop de negatieve inhouden die de term “streekroman” toch al had, komen in deze periode de associaties met het fascistische gedachtegoed. Dit is volgens Janssens de reden voor de teloorgang van de plattelandsthematiek na de Tweede Wereldoorlog (1994:175). De Schutter schrijft dat vanaf na jaren veertig “geen enkele auteur van betekenis” zich nog aan de streekroman waagt, maar concludeert tegelijkertijd dat bij het publiek de romans “ongehoord” populair zijn (2000:305). Een antwoord op de vraag wie deze ongehoord populaire boeken schrijven, vinden we niet in de literatuurgeschiedenissen, maar in de schaarse dagbladrecensies en boekbesprekingen: het zijn de “dames van de streekroman”.<sup>53</sup>

---

52. Zie De Schutter (2000:307).

53 . Zie Inleiding.

## Hoofdstuk 3 Pentekening en pastel: percepties van het platteland

### Inleiding

Een bezoeker aan de Openbare Bibliotheek, die op zoek naar het favoriete genre langs de boekenkasten wandelt, kan een streekroman in één oogopslag van de overige romans onderscheiden. Om het de lezer makkelijk te maken hebben de meeste bibliotheken hun streekromancollectie voorzien van een speciaal zwart-wit vignet met een huisje en een boompje. Een dergelijk vignet siert ook de omslagen van de tien romans die het onderzoeksobject van dit boek vormen. Toch lijkt er bij eerste lezing maar weinig reden voor deze categorisering te bestaan. Een aantal streekromans vertoont onderling niet meer overeenkomst dan een rurale plaats van handeling. In het vorige hoofdstuk bleek uit een inventarisatie van de bestaande genre-definities een rijkgeschakeerd en allerm minst eenduidig beeld naar voren te komen.<sup>54</sup>

Op grond van welke eigenschappen worden de ogenschijnlijk zo verschillende streekromans nu tot hetzelfde genre gerekend? De Openbare Bibliotheken baseren zich voor hun indeling op gegevens van de Lectuur Informatie Dienst in Den Haag. Uit telefonisch contact met deze dienst bleek men bij de genre-toekenning min of meer intuïtief te werk te gaan. Voorwaarde om voor het predikaat “streekroman” in aanmerking te komen is in ieder geval dat het boek speelt in een dorp of op het platteland, terwijl een belangrijk thema wordt gevormd door het tot stand komen van een liefdesrelatie. Het laatste is overigens geen vereiste; een boek waarin de beschrijving van een bepaalde streek een belangrijke rol speelt, maar waarin geen liefdesgeschiedenis voorkomt wordt toch een streekroman genoemd.

Deze beschrijving vertoont, in al zijn vanzelfsprekendheid, grote overeenkomst met de letterkundige definities uit het vorige hoofdstuk. Want hoe verschillend deze ook zijn, over één ding is men het eens: in streekromans wordt het leven op het platteland beschreven. Bij nader inzien blijkt de ervaren verwantschap tussen de verschillende romans zelfs geheel tot dit ene punt te kunnen worden teruggevoerd. Om een voorbeeld te geven: de beschrijvingen van een bepaalde streek worden in de definities altijd geassocieerd met realisme. Over de mate en samenstelling van dit realisme lopen de meningen echter uit-

---

54. Dit neemt niet weg dat er ook een grote groep streekromans is die volgens hetzelfde “recept” geschreven lijkt te zijn.

een. Zo is er alleen al bij Van Gorp (1986) sprake van “mild realisme” (387), “hard realisme” (387) en “beoogd realisme” (415). Zimmermann (1975:30) spreekt van “Detailrealismus” en Riemersma (1984:85) van “oppervlakterealisme”. De overeenkomst heeft, met andere woorden, uitsluitend betrekking op het feit dat er een bepaalde representatie van de streek is, terwijl over de inhoud en de vorm van deze representatie geen overeenstemming bestaat.

In streekromans wordt dus het leven op het platteland beschreven. Het ligt voor de hand dit punt van overeenkomst, deze “minimale definitie” als uitgangspunt te nemen en na te gaan hoe verschillende, als streekroman geafficheerde boeken zich, wat betreft de representatie van de streek, onderling verhouden.

Omdat dit boek een onderzoek is naar de achtergronden van leesplezier, zal ik de streekbeschrijvingen onderling vergelijken op het punt van hun retorische werking en mijn aandacht specifiek richten op de tekstuele “uitnodigingen” die deze beschrijvingen voor hun lezers vormen. Ik laat zien welke semantische velden er rond “de streek” worden opgebouwd en probeer aannemelijk te maken dat de beschrijvingen van het Groningse en Drentse platteland kunnen worden opgevat als “leeswijzer”, als indicatie voor de manier waarop het verdere verhaal gelezen kan worden. Ik behandel de kwestie van het realisme (zie boven) dus niet vanuit het oogpunt van de “echtheid” van het dialect, de streekgebruiken of de eetgewoonten die in de romans voorkomen, maar vanuit de optiek van de door de lezer ervaren “echtheid”.

Als - te onderzoeken - uitgangspunt van dit hoofdstuk fungeert de veelgehoorde opvatting dat de aantrekkingskracht van streekromans (ten dele) is gelegen in het feit dat ze hun lezers de mogelijkheid bieden om uit de als chaotisch ervaren werkelijkheid te ontsnappen naar een ouderwets, geromantiseerd platteland. De lezer zou willen wegdromen in een warme, veilige en overzichtelijke wereld waarin saamhorigheid heerst en alles gaat zoals het al generaties lang gaat, waarin de seizoenen ieder jaar dezelfde werkzaamheden met zich meebrengen: van zaaien tot oogsten, van grote schoonmaak tot slacht, waarin het op maandag wasdag is, en waarin er ’s zaterdags wordt “gehemmeld”: het aanharken en netjes maken van het grind in de tuin voor de zondag, de dag waarop iedereen natuurlijk naar de kerk gaat. Volgens de criticus Arno Breedveld willen lezers zich het liefst ontspannen met verhalen over herkenbare mensen met vertrouwde problemen in een bekende omgeving. Hij ziet een verband tussen de populariteit van streekromans en de toenemende schaalvergroting op het platteland, waarvan vooral oudere plattelandsbewoners zich het slachtoffer voelen: “Ze verlangen terug naar de overzichtelijke beslotenheid van het verleden en laten daarbij de armoede, de eentonigheid, de bekrompenheid en het ontbreken van

sociale voorzieningen buiten beschouwing”.<sup>55</sup> Vanheste schrijft aan streekromans een zelfde functie toe:

In de chaotische, verzakelijke, materialistische consumptiemaatschappij zetten we af en toe de knop om en dromen weg in een ouderwetse, overzienbare, emotionele, zelfs christelijke, compenserende werkelijkheid. (Vanheste 1986:11-12)

Streekromanauteur Oosterbroek-Dutschun schrijft het succes van haar boek *Het geslacht Alvingh* (1980) toe aan nostalgie:

Veel van die oude boerengebruiken zijn nu natuurlijk verdwenen, maar de mensen lezen er nog graag over. Misschien uit een soort nostalgie naar een streek en een tijd waar het persoonlijke nog telde, waar een mens nog iemand was en waar een grotere mate van saamhorigheid heerste. (Vrooland 1984)

Het leesplezier van de streekroman zou samenhangen met een escapistisch verlangen, met heimwee naar een verloren wereld. Ik onderzoek in dit hoofdstuk of, en in hoeverre, de retorische structuur van de romans tot een dergelijk escapisme aanleiding geeft. Stellen de representaties van “de streek” de lezer inderdaad in staat om weg te dromen in een geromantiseerd verleden of vormen ze juist een struikelblok voor zulke dromerijen?

Deze vraag zal worden beantwoord met behulp van een drietal narratologische analyses. Om te beginnen kijk ik naar de functie van spatio-temporele aanwijzingen in de teksten. Vervolgens beschrijf ik de ruimtelijke positie van zowel de verteller-focalisator als de hypothetische lezer ten opzichte van de plaats van handeling. Tenslotte kijk ik naar de wijze waarop de focalisatie tussen de personages is verdeeld.

Op grond van de retorische structuur zal ik een tweedeling in het genre aanbrengen: de representatie van de ruimte blijkt de lezer uit te nodigen tot verschillende, aan elkaar tegengestelde, leeshoudingen. Zoals gezegd kunnen werkelijke lezers deze uitnodigingen al dan niet accepteren. Aan het slot van dit hoofdstuk beschrijf ik, aan de hand van de enquête, de wijze waarop mijn respondenten ingaan op de invitaties die worden gevormd door de verbeelding van “de streek”.

## **Het pastelkleurig universum**

Ik wil beginnen met een streekroman die in Groningen speelt: *Verzwegen verleden* (1988) van H. Thijssing-Boer. Na een inleiding, waarin de verteller de

---

55. Zie De Beukelaer (1986:18).

voorgeschiedenis van de belangrijkste personages uit de doeken doet, opent *Verzwegen Verleden* als volgt:

Voorjaar 1946. Het Groningerland leek te tintelen in vruchtbaarheid, zo schoot alles wat groeien moest en wilde, de grond uit om de kale naaktheid van herfst en winter te verdrijven. De uitgestrektheid, het weidse van het noord-Groningerland leek wat in te dammen, nu de bomen weer blad kregen, heesters en struiken in de tuinen van huizen en huisjes weer wat beschutting gingen geven. Het was net alsof het opbloeien van de natuur weerspiegeld lag op de gezichten van de mensen die hier leefden, woonden en werkten. Toch had dat stille blijde, dat zweemde naar intens tevreden-zijn ook een andere oorzaak. Aan een oorlog die vijf volle jaren had geduurd, was het vorige jaar omstreeks deze tijd een einde gekomen. De opluchting van toen en de diepe dankbaarheid leefden nog in de mensen voort. Toch had de oorlog van '40-'45 hier weinig sporen nagelaten. Echte honger zoals in de grote steden was hier niet geleden en die enkele onderduiker kwam gezond en wel bij de bevrijding weer boven water. In dit dorpje waren geen joden weggevoerd, omdat ze er domweg niet gewoond hadden. (1988:20)

Plaats van handeling is het platteland van Groningen. Met een beweging die het best kan worden aangeduid met de cinematografische term “inzoomen”, wordt eerst de weidse uitgestrektheid van het land beschreven, vervolgens de tuinen en huizen van het dorp en tenslotte de dorpsbewoners, of beter gezegd, de uitdrukking op hun gezichten. Hiervandaan verruimt de beweging zich weer, maar nu in temporeel opzicht; er wordt verwezen naar de vijf oorlogsjaren die voorbij zijn. Na nog eenmaal te zijn samengetrokken op het innerlijk van de dorpsbewoners mondt de beschrijving uit in een spatiële en temporele “verbreding” waarin de tijd voorafgaand aan het verhaal (de oorlog van '40-'45) en de ruimte buiten het dorp (de grote steden) worden aangeduid. De beschrijving is geconcentreerd op de gemoedstoestand van de dorpingen. Hun gezichten, waarop zowel vreugde over het opbloeien van de natuur als diepe dankbaarheid voor de bevrijding weerspiegeld liggen, vormen het verbindende element tussen twee grote, getemporaliseerde ruimten: aan de ene kant de uitgestrekte ruimte van het platteland waar “alles wat groeien moest en wilde” de grond uit schiet en aan de andere kant de “oorlogs” ruimte van de grote steden.

In het algemeen worden de openingspassages van realistische teksten gekenmerkt door een zekere spanning (Dubois 1973:491). Deze spanning wordt veroorzaakt door het feit dat er aan twee min of meer tegenstrijdige verplichtingen moet worden voldaan: er moet een verhaal worden verteld, maar de fictionaliteit van het vertelde moet zo volledig mogelijk worden verhuld. In de openingspassages staat de status van de tekst het meest opvallend ter discussie: hier moet blijken hoe “echt” het verhaal is en hoe het precies gelezen moet

worden. Op deze plaats wordt een realistische verwachtingshorizon gecreëerd (Hamon 1973:434) en een “effet de réel” (Barthes 1968:84-89), een effect van “dit is werkelijkheid” opgebouwd. De lezers krijgen gegevens aangereikt die hen in staat stellen het verhaal te “plaatsen”. Er zijn verschillende manieren om een verhaal een hoog realiteitsgehalte te geven. Eén ervan is het verwijzen naar bestaande plaatsen en gebeurtenissen. Zulke exacte spatio-temporele aanduidingen hebben een belangrijke functie: ze verankeren het verhaal in de werkelijkheid en brengen een verbinding tot stand tussen de beschreven wereld en de wereld waarnaar wordt verwezen. Door de stabiliteit van hun referenten maken ze het mogelijk het verhaal te plaatsen in een bekend veronderstelde ruimte en een “waargebeurde” geschiedenis.

In de geciteerde passage uit *Verzwegen verleden* wordt echter een verwachtingshorizon opgebouwd die slechts ten dele realistisch is in de zin van Hamon (1973:434) en Dubois (1973:491). Door middel van eigennamen (Groningerland, noord-Groningerland) wordt verwezen naar een bepaalde landstreek, er is sprake van “de oorlog van ’40-’45”, van de honger in de grote steden, het wegvoeren van de joodse bevolking en van de bevrijding. De “opluchting” en “diepe dankbaarheid” van de bevrijding leeft “nog in de mensen voort”. Er wordt gesuggereerd dat de personages al voor de aanvang van verhaal bestonden en dus de bevrijding hebben meegemaakt, evenals de eraan voorafgaande oorlog. Zowel aan de oorlog als aan de personages wordt een realiteit toegekend buiten dit verhaal om. Het vertelde wordt gepresenteerd als onderdeel van een continu verlopende, bekend veronderstelde geschiedenis, voorgesteld als “toujours-déjà-là” (Dubois 1973:492). Dit proces, waarbij “la référence à un contexte se double d’une référence à une antériorité” wordt door Dubois “prédétermination réaliste” (1973:493) genoemd. In de geciteerde passage wordt dit realisme echter enigszins verzacht of versluierd. Wat betreft de historische verwijzingen: de verteller maakt weliswaar melding van “de oorlog ’40-’45” en opent met een nog preciezere tijdsaanduiding: “voorjaar 1946”, maar wekt eveneens de indruk dat de oorlog aan het dorp voorbij is gegaan. Er is geen “echte honger” geleden, er zijn geen “joden weggevoerd” en ook de onderduikers hebben het er goed vanaf gebracht. Het dorpje lijkt zich zowel in als buiten de extra-tekstuele geschiedenis te bevinden. De plaats van handeling wordt hierdoor gepresenteerd als veilige ruimte in een potentieel onveilige wereld.

Deze veiligheid wordt ondersteund door de natuurbeschrijvingen. Hierbij speelt de tegenstelling open-besloten een belangrijke rol. De beschutting van het dorp ontleent zijn betekenis aan het contrast met het “weidse van het noord-Groningerland”. De tegenstelling tussen het uitgestrekte, weidse land en de beslotenheid van de tuinen connoteert geborgenheid.

De topografische verwijzingen zijn realistisch, zo is er elders in de roman sprake van “het dorp Leek” en “Uithuizen met zijn prachtige Menkema-borg” (1988:180). Desondanks wordt de naam van het dorpje waar het verhaal zich afspeelt nergens genoemd. Er lijkt in deze roman een zekere spanning te bestaan tussen noemen en niet-noemen, tussen voldoen aan de regels van het realisme en het nuanceren hiervan. De realistische voorkeur voor duidelijkheid, transparantie en precisie moet wijken voor een zekere vaagheid met betrekking tot de exacte locatie van het “kleine dorpje”<sup>56</sup>.

Een soortgelijke vaag-scherpcombinatie is kenmerkend voor de streekroman *Tweedonker* (1968) geschreven door A. Oosterbroek-Dutschun. Het verhaal speelt zich af in Drenthe, maar de exacte plaats van handeling is niet te achterhalen. De titelpagina vermeldt het volgende:

Als de lezer van mening is dat de Drentse sfeer in dit boek goed is getroffen, is dit voor een groot deel te danken aan de hulp die de schrijfster mocht ondervinden van het Drents Genootschap te Assen. Niet alleen werd haar de bibliotheek ter beschikking gesteld - waardoor zij een beter inzicht kon krijgen in de Drentse aard en gebruiken - de vele gesprekken die zij mocht voeren met de heer Beuker, medewerker van dit Genootschap, en de goede adviezen die zij van hem ontving, zijn van onschatbare waarde geweest.

Behalve als dankwoord heeft deze passage de functie het verhaal te verbinden met de historische, sociale en geografische werkelijkheid van het Drentse plateland. Onder invloed hiervan laat de openingspassage van het boek zich lezen als een verhaal over het Drenthe “zoals het werkelijk geweest is”:

Hendrik-Jan Alving staat uit te zien over de glooiende akkers van de es. Hij staat geleund tegen de scheefgezakte paal, een overblijfsel uit de tijd dat de es nog gemeenschappelijk bezit was en een hek had dat afgesloten kon worden. Thuis, naast de schouw, hangt nog altijd de bruine boerhoorn, waarop zijn grootvader, de hoornboer, blies op de morgen dat het maaïen beginnen kon. (1968:7)

Hiermee is een specifiek Drents sociaal-historisch kader geschapen dat “authenticiteit” connoteert, een authenticiteit waarin ook het vervolg van het verhaal wordt betrokken. De uitgebreide beschrijving van streekgebonden gebruiken (een bruiloft en de viering van het nieuwe jaar), evenals de dialectwoorden (“geldpuut” (1968:282) en “wasschupneudiger” (1968:210), met een sterretje onder aan de bladzijde vertaald als “bruiloftnodiger”) dragen bij aan het “effet de réel”. Tegelijkertijd is het, als gezegd, onmogelijk de plaats van handeling precies aan te wijzen.

---

56. Zie Hamon (1973:437-438).

De ruimtebeschrijvingen in de streekromans *Tweedonker* en *Verzwegen verleden* laten zich vergelijken met een foto, genomen met een afwijkende diafragma-instelling, waardoor de randen van het beeld scherp zijn maar het centrum vaag blijft. Deze specifieke combinatie van diffusiteit en scherpte is eveneens kenmerkend voor de romans *Je beloofde me liefde* (1989) van H. Thijssing-Boer en de *Aukeshoftrilogie* (1980) van M. van 't Sant. *Je beloofde me liefde* speelt zich af in het noorden van Groningen, zoals blijkt uit de gebeurtenissen die plaatsvinden in "het haventje van Noordpolderzijl" (65). Waar de belangrijkste personages precies wonen is echter niet te achterhalen. Ook de plaats waar de Aukeshof, waaraan de trilogie van Mien van 't Sant zijn naam ontleent, zich bevindt, blijft onduidelijk. In de stad Groningen worden echter het Academisch Ziekenhuis en het restaurant Frigge met name genoemd (470).

De bovenbeschreven representaties van het platteland kunnen worden opgevat als "leeswijzers" en zijn in die zin retorisch. Welke aanwijzingen geven bovengenoemde romans hun lezers mee? Om te beginnen connoteert het noemen van concrete plaatsnamen en historische gebeurtenissen "werkelijkheid". Er wordt voldoende gezegd om een illusie van realiteit tot stand te brengen. Tegelijkertijd wordt er echter voldoende verzwegen om een veilige, niet exact omschreven plaats te creëren. De ruimte wordt gepresenteerd als aangenaam en "echt". De diffusiteit zorgt ervoor dat het moeilijk is het beschreven gebied scherp in beeld te krijgen. De tekst bevat te weinig concrete aanknopingspunten om de aandacht specifiek op de plaats van handeling te richten. Vanwege zijn onscherpe contouren kan de ruimte niet anders functioneren dan als weinig gedifferentieerde achtergrond. De plaats van handeling in deze romans kan het beste worden vergeleken met een licht-getinte aquarel: zacht, vloeiend en vaag.

## **Pentekeningen**

In *In het vuur gesmeed. Een terugblik op het verleden* (1987) van B. Kuiper-Raatjes wordt het Groninger platteland op heel andere wijze beschreven. De ruimte waar het verhaal zich afspeelt wordt in deze roman tot op de straatnaam nauwkeurig aangeduid. Ook hier is sprake van een klein dorpje:

Na jaren gewerkt te hebben in Grijpskerk, kocht Ties een smederij in het kleine dorpje Saaksum in de gemeente Oldehove en werd zelfstandig smid. Maar om alleen in de smederij in de Smidsgang te gaan wonen zag hij niet zitten. (1987:15)

Het verhaal speelt zich af in Saaksum, in een smederij aan de Smidsgang. Evenals in de eerdergenoemde streekromans is het verhaal door middel van ge-



ografische en historische verwijzingen verankerd in ruimte en tijd. Ook in dit boek wordt melding gemaakt van de Tweede Wereldoorlog:

Door deze oorlog is er voor de Saaksumers, evenals voor zeer vele andere Nederlanders, ook een zwarte bladzijde in de geschiedenis ontstaan. Veel landgenoten hebben enorme zware klappen te verduren gekregen. Ouders moesten aanzien hoe hun zonen, wat [sic] soms nog kinderen waren, op een gruwelijk wrede manier werden meegenomen of zelfs koelbloedig werden neergeschoten. Vrouwen en kinderen kregen betreffende hun mannen, zonen en broers de afschuwelijkste tafereelen te verwerken. Nog slechter als [sic] beesten werden ze behandeld. Ontzettend veel leed heeft de Duitse bezetter in Nederland aangericht. Joden werden, van baby tot grijsaard, met treinen vol afgevoerd en vermoord. De mensen, ook de Saaksumers, krompen ineens door deze verschrikkelijke terreur. Voor velen was het alsof hun ziel werd verscheurd. (1987:85)

Het verschil met de behandeling van de oorlog in *Verzwegen Verleden* is opvallend: de oorlog speelt zich niet achter de horizon af, maar is direct in het dorp aanwezig. Ook in deze roman wordt de reikwijdte van het verhaal verruimd naar de rest van Nederland, maar zowel aan het begin als aan het eind van de passage worden de dorpsbewoners expliciet in het oorlogsgeweld betrokken: “De mensen, ook de Saaksumers, krompen ineens door deze verschrikkelijke terreur”. Heeft de oorlog in *Verzwegen Verleden* “weinig sporen achtergelaten” zodat van de gezichten van de dorpsbewoners “dat stille blijde dat zweemde naar intens tevreden-zijn” is af te lezen, voor veel Saaksumers is het “alsof hun ziel werd verscheurd” en zijn de wonden bij de aanvang van het verhaal nog vers. Werden er uit het dorpje van *Verzwegen verleden* geen joden “weggevoerd” (op zichzelf al een verhullende term, vergelijk het veel sterkere “afgevoerd en vermoord” uit dit citaat) omdat ze er “domweg” niet woonden, hier wordt de deportatie in al zijn gruwelijkheid ten tonele gevoerd: de joodse bevolking werd “van baby tot grijsaard, met treinen vol afgevoerd en vermoord”. De oorlog is in dit citaat rechtstreeks verweven met de verhaalruimte. In dit boek geen veilige en vaag omschreven plaats van handeling, hier wordt met behulp van de spatio-temporele aanwijzingen een gedetailleerd beschreven ruimte gecreëerd die angstaanjagend is. Vergeleek ik de ruimte in *Verzwegen verleden* met een aquarel, de beschrijving van Saaksum doet het meest denken aan een pentekening: duidelijk en scherpomlijnd. Er wordt niet gesuggereerd maar expliciet genoemd. De gedetailleerdheid waarmee het dorp en de straten zijn beschreven roepen een zo sterk “effet de réel” op dat het mij bijvoorbeeld niet verbaasde om de namen van de romanpersonages terug te vinden op de grafstenen van het kerkhof van Saaksum. Deze ruimte functioneert niet als ongedifferentieerde achtergrond; het kost geen enkele moeite het beeld scherp te krijgen.

Het blijft niet “zweven” zoals in *Verzwegen verleden*, maar dringt zich met kracht aan de lezer op.

De ruimtebeschrijving in *De zoon van Lange Jan* (1985) geschreven door B.A. Koning, kenmerkt zich door een soortgelijke scherpte. Vanaf de eerste bladzijde is duidelijk waar het verhaal zich afspeelt: Lange Jan behoort “tot de langste mannen van Scheemterhamrik” (1985:7). De gruwelen van de Tweede Wereldoorlog zijn, evenals in *In het vuur gesmeed*, direct voelbaar voor dorpsbewoners:

Oorlog! Pijn. Helse pijn. Angst. Dóódsangst... Ontzettend. Verschrikkelijk... Vrouwen die verkracht worden. Die... Lange Jan moet er niet aan denken... Hoor! Wat is dat? Hij kijkt in de lucht. Verrek... Is dat geen vliegtuig? (1985:10)

De verdubbelingen, puntjes, accentstreepjes en uitroeptekens zijn gericht op het oproepen van sterke emoties. In tegenstelling tot het dorpje uit *Verzwegen verleden* is het in Scheemterhamrik allesbehalve veilig; er wonen verraders die de joodse dorpsgenoten aan de vijand uitleveren (1985:15). De verteller laat geen onzekerheid bestaan over hun lot:

Miljoenen sterven de verstikkingsdood in gaskamers. Gouden tanden en kiezen worden hun uit de mond gerukt, ringen van de handen, horloges van de polsen gehaald. Op beestachtige wijze maken de nazi's het Joodse volk af. (1985:30)

Het presens historicum in deze passage stelt de oorlog nog eens extra schrijnend aanwezig. Van “wegdromen” in een aangenaam nostalgische, overzichtelijke plattelandswereld kan hier geen sprake zijn. De gruwelen van het nazi-regime dringen zich pijnlijk en haast onontkoombaar aan de lezer op.

Ook deze representaties van “de streek” vormen een aantal retorische invitaties aan de lezer. De wreedheid van de Tweede Wereldoorlog is een “harde” referent, een realiteit waar geen lezer omheen kan. Plaatsnamen als Scheemterhamrik en Saaksum functioneren, zij het minder confronterend, op soortgelijke wijze. De getemporaliseerde ruimte in *De zoon van Lange Jan* en *In het vuur gesmeed* wordt gedetailleerd benoemd en ingevuld. Door middel van deze specifieke verwijzingen wordt er in de romans een realistische verwachtingshorizon opgebouwd die een leeswijzer vormt voor het vervolg van de verhalen. De aanwijzing die deze romans hun lezers meegeven kan als volgt worden geparafraseerd: “dit is de werkelijkheid en de werkelijkheid is pijnlijk en hard”. *Je beloofde me liefde*, *Aukeshoftrilogie*, *Tweedonker* en *Verzwegen verleden* zijn veel dubbelzinniger met betrekking tot hun werkelijkheidsstatus. Ze onthullen en verhullen tegelijk: de indicatoren voor realisme lijken uitsluitend betrekking te hebben op de ruimte “elders”. De plaats waar het verhaal zich afspeelt is weliswaar niet minder echt dan het gebied achter de horizon, maar wel

veel minder verontrustend. De verteller put zich uit in het afzwakken van de scherpe kanten ervan. In het pastelkleurig universum dat deze romans hun lezers voor ogen toveren is het goed toeven. De openingspassages lijken te zeggen: “dit verhaal is waar gebeurd, maar wees niet bang, je bent hier veilig”.

### “Noabers” en buitenstaanders

Met betrekking tot de plaats van handeling hebben we twee leeswijzers kunnen identificeren, één die het wegdromen vergemakkelijkt en één die het bemoeilijkt. Het verschil tussen beide leeswijzers kan verder worden uitgewerkt door te kijken naar de positie van de verhaalinstantie die voor deze representaties verantwoordelijk is: de verteller-focalisator en diens tekstuele tegenhanger, de hypothetische lezer.

De waarneming van de ruimte is altijd afkomstig van een bepaalde (intra- dan wel extradiëgetische) verhaalinstantie. Dit betekent dat ruimte altijd gefocaliseerde ruimte is, ook als zich niet direct een waarnemer laat aanwijzen. Zelfs als het landschap of het dorp niet door een personage wordt gezien, is er een instantie die met de visie verbonden kan worden. Dergelijke schijnbaar onpersoonlijke ruimtepercepties kunnen worden toegeschreven aan de focalisator op het hoogste tekstniveau, het niveau waar ook de verteller van het verhaal zich laat lokaliseren. De “neutrale” visies en vergezichten maken het mogelijk de relatie van de verteller-focalisator tot het beschreven gebied te reconstrueren. Ze verschaffen informatie over de ruimtelijke positie van deze verhaalinstantie. Vergelijk de volgende passage uit *De zoon van Lange Jan*:

Het regent. Lange Jan staat een slootwal af te maaien met de ‘snit’. Vervelend werk, maar met dit weer kun je niet best op de klei werken. Dus worden karweitjes als dit gedaan. “Ofwalen”, noemen ze dit in het Gronings. Of: “op de snidde stoan”. De Scheemterhamrikkers zijn een beetje ruw volk. Hun taal is rauw, zoals ook de klei ruw en hard is. (1985:12)

De verteller-focalisator toont zich betrokken bij de Scheemterhamrikkers, en in het bijzonder bij Lange Jan. “Vervelend werk” komt heel dicht bij zijn mening over en perceptie van het landwerk. Ook het herhaalde gebruik van het woordje “dit” wijst op nabijheid. De focalisatie blijft echter extern en wordt niet afgegaan aan Lange Jan zelf.<sup>57</sup> Niet Lange Jan maar de focalisator van het hoogste verhaalniveau is verantwoordelijk voor de waarneming. Deze instantie toont zich gevoelig voor de eigenaardigheden en de charme van bepaalde Groningse

---

57. De afwezigheid van indicatoren voor een overgang van het eerste naar het tweede niveau van focalisatie (zoals bijvoorbeeld: “denkt hij”) wijst hier op.

woorden, maar beschouwt het dialect van een zekere afstand. Het is “hun taal” en niet “onze taal”. De verteller-focalisator komt uit de beschrijving naar voren als een sympathiserende toeschouwer met kennis van zaken, maar enigszins gedistantieerd. Misschien niet direct een buitenstaander, maar in ieder geval iemand met een ruimer blikveld dan de Scheemterhamrikkers waarover hij vertelt. Hier lijkt “iemand” (het gaat natuurlijk om een reconstructie) aan het woord te zijn, die het gebied goed kent, er misschien zelf ooit gewoond heeft, maar er nu enige afstand van heeft genomen.

Een dergelijke voorstelling van zaken lijkt misschien een nodeloze antropomorfisering van tekstuele instanties in te houden, maar de geïmpliceerde vertel- en focalisatiepositie heeft belangrijke gevolgen voor de retoriek van de verhalen. Ik zal dat demonstreren aan de hand van een vergelijking tussen *De wilde veenkat* (1980) van P.J. Stavast en *Tweedonker* (1968) van Annie Oosterbroek-Dutschun.

*De wilde veenkat* speelt zich af in de Groninger veenkoloniën, en behandelt onder meer de liefdesrelatie tussen de “wilde veenkat” Sacha en de marechaussee Koops. In de volgende passage krijgen Koops en zijn collega een drankje aangeboden van hun nieuwe hospita:

‘Zo’, zegt ze, ‘ik denk dat de heren wel een ‘zeupi’ lusten. Wat zal het wezen? We hebben nog lekkere kruidhaarns\* op sap en zwarte haalbeerns\* op brandewijn’. (\*De Groningse woorden voor kruisbes en aalbes worden, zoals wel vaker gebeurt in het noorden, volkomen verkeerd verholldst). (1980:188)

Evenals in het citaat uit *De zoon van Lange Jan* toont de verteller zich bekend met de dialectische eigenaardigheden van de streek. Tegelijkertijd distantieert hij zich echter van het beschreven gebied. Niet alleen kan hij een groter gebied overzien dan de personages (“zoals wel vaker gebeurt in het noorden”), met de vermelding dat hun woorden “volkomen verkeerd verholldst” zijn, neemt hij ook afstand van hun taalgebruik. Het explicerende karakter van de opmerking tussen haakjes veroorzaakt, tezamen met het feit dat deze in de lopende tekst is opgenomen en niet bijvoorbeeld achterin het boek of onderaan de pagina, een scheurtje in het fictionele weefsel. De verteller treedt een kort moment uit de coulissen om “over te stappen” naar de wereld van het verhaal. Door zich even te laten “zien” doorbreekt de vertelinstantie de intradiëgetische fictie. Dit gebeurt op een aantal plaatsen in de roman. Zo becommentarieert de verteller een opmerking van één van de personages dat Sascha “zo bruin is als een turfgraver” als volgt:

(\*In de tijd van dit verhaal gold, althans voor de streek waar het speelt, niet een bruine, maar een zo blank mogelijke huid als mooi). (1980:105)

De verteller distancieert zich in spaciaal en temporeel opzicht van het vertelde: hier en nu denken wij anders over schoonheid dan toen en daar. Vanwege de gehanteerde “er was eens” formule laat de vertelinstantie van *De wilde veenkat* zich niet denken als contemporaine bewoner van het veenkoloniale gebied. De verteller komt uit de beschrijving naar voren als iemand die later en van buitenaf terugblijkt.

De verteller van *Tweedonker* verhoudt zich heel anders tot het Drentse dorpje waar het verhaal zich afspeelt. Ook in deze roman komen dialectwoorden voor, bijvoorbeeld “wasschupsneudiger”. Dergelijke woorden worden echter niet *in* het verhaal uitgelegd, laat staan van kritisch of expliciterend commentaar voorzien, maar met een sterretje onderaan de bladzijde onbecommentarieerd vertaald. Ook uit de typografie blijkt dat het hier om tekst van een andere orde gaat; de vertaling is in een kleiner lettertype afgedrukt. De verteller neemt geen afstand van het spraakgebruik in de dorpsgemeenschap (en daarmee van die gemeenschap zelf) en laat zich op geen enkel moment “zien”. Het fictionele universum en de illusie van nabijheid en eigenheid (de verteller is één met de dorpsbewoners) blijven hierdoor intact.

Dit gevoel van nabijheid heeft nog een andere oorzaak, die samenhangt met het gebruik van deixis. De verteller bedient zich van woordjes als “nu”, “hier” en “dit” of “deze”.<sup>58</sup> De openingspassage van *Verzwegen verleden* is, vanwege zijn redundantie op dit punt, bijzonder illustratief. De verteller stapelt het ene signaal van nabijheid op het andere: “nu de bomen weer blad kregen” “deze tijd”, de oorlog heeft “hier weinig sporen nagelaten”, echte honger is “hier niet geleden” “de mensen die hier leefden” en “dit dorpje”. Degene die hier aan het woord is situeert zichzelf in de dorpsgemeenschap en kan worden voorgesteld als iemand die het plaatsje en haar bewoners van haver tot gort kent. De verteller weet uit eigen ervaring welke taferelen zich achter de muren van de grote hoeve en het scheefgezakte kleine huisje afspelen. Er is geen sprake van een gedistantieerde terugblik of een, al dan niet kritische, vergelijking met een andere tijd of ruimte. In *De zoon van Lange Jan* en *De wilde veenkat* wordt de relatie tussen de verteller-focalisator en de beschreven ruimte dus gekarakteriseerd door afstand, te parafraseren als: “dat dorp of die streek daar”.

De hypothetische luisteraar of lezer is degene tot wie het verhaal is gericht, dus de tekstuele tegenhanger van de verteller. Deze verhaalinstantie moet onderscheiden worden van de echte lezer, zoals de verteller onderscheiden moet worden van de auteur.<sup>59</sup> In de bovengenoemde romans wordt de mogelijkheid

---

58. Bijvoorbeeld: “De eerbied die men de hoornboer toedroeg [...] is nu overgegaan op Hendrik-Jans vader” (1990:7).

59. Zie Bal (1991:88).

verdisconteerd dat deze hypothetische lezer een buitenstaander is en niet op de hoogte van de betekenissen van Groningse dialectische eigenaardigheden, die dientengevolge zullen moeten worden uitgelegd. De positie van deze lezer ten opzichte van Scheemterhamrik of de veenkoloniën kenmerkt zich door distantie. Deze distantie kan worden opgevat als een “leeswijzer” die zegt: “dit is een verhaal over een tijd en een wereld die anders is dan de onze”.

In *Tweedonker*, *Verzwegen verleden* en ook in *Je beloofde me liefde* staat de relatie tussen verteller-focalisator en de ruimte daarentegen in het teken van nabijheid, te omschrijven als: “dit dorp of deze streek hier”.<sup>60</sup> Het gebruik van de deixis fixeert de verteller-focalisator in de ruimte. Deze instantie lijkt deel uit te maken van de plattelandsgemeenschap en temidden van de bewoners te verblijven. De hypothetische lezer van deze romans bevindt zich eveneens “in” het dorpje en laat zich denken als een dorpsgenoot of, zoals het in Groningen en Drente wordt genoemd, als “naober”, een naaste buur. Ook deze situatie vormt een leeswijzer, in dit geval op te vatten als: “dit is een verhaal over één van ons”.

De ruimtelijke positie van hypothetische lezer speelt ook een belangrijke rol in de retorische structuur van de streekroman *Het jaar van de ooievaar* (1979) van Gerard Nijenhuis. Dit boek verhaalt de lotgevallen van de Haagse journalist Ben Verschuur, die in een klein Drents dorp, dat niet met name wordt genoemd, een huis koopt. Voor zijn krant schrijft Ben stukken over de schoonheid van het dorp, maar ook over de conflicten die tot uitbarsting komen in de strijd rond het nationaal-socialistisch georiënteerde “Landbouw en Maatschappij”. Naast beschrijvingen van het Drentse dorpsleven in de periode vlak voor de Tweede Wereldoorlog afkomstig van Ben, vinden we ook passages waar de verteller rechtstreeks aan het woord is:

Hoe kunnen wij ooit het landschap, dat ons omgeeft, beschrijven? We kunnen het alleen als het landschap geworden is van onze geest. Als het door ons heengegaan is als door een filter. Als we het hebben ingedronken, ingenomen als een medicijn, waardoor we in een zoete droom ontwaken. (1979:27-28)

Afgezien van de inhoud van deze passage, die de beschrijving “van binnenuit” thematiseert, veronderstelt het implicerende gebruik van “we” en “ons” een zelfde betrokken lees- en vertelpositie. Op het eerste gezicht lijkt het boek op

---

60. *Je beloofde me liefde*: “Doety kende Lotte Lamain nog niet, ze had nooit van haar gehoord en desondanks durfde ze te veronderstellen dat ze hier in Groningen het geluk zou vinden” (1989:9-10). De passage wordt extern gefocaliseerd, waardoor het “hier in Groningen”, niet alleen aangeeft waar Doety zich bevindt, maar ook de positie van de verteller vastlegt.

romans van het type *Verzwegen verleden*; de contouren van het dorp blijven vaag en de verteller maakt deel uit van de beschreven ruimte. De “zoete droom” die “ons” in het citaat wordt beloofd, verkeert echter al snel in een nachtmerrie. Eén van de dorpsbewoners heeft op de brink een nationaal-socialistische bijeenkomst georganiseerd:

Een vreemd ontzag groeide in de menigte, die niet zo groot was als die in Assen, maar wel veel dichterbij, veel herkenbaarder, omdat ze bestond uit gezichten, waarvan je de namen kende. [...] Het was huiveringwekkend en verschrikkelijk mooi. Het was als een ongeluk, waar je wel naar moet kijken. Je wilde weggaan en je bleef toch staan. Je mond riep nee, maar het woord, dat kwam, bleef hangen tussen nee en ja. Het werd niet meer dan een schorre kreet. (1979:164-165)

“We” is veranderd in “je”. Door middel van de tweede persoon enkelvoud wordt de hypothetische lezer expliciet gesitueerd temidden van een menigte van toeschouwers, “waarvan je de namen kende” en betrokken in de fascinatie voor het nationaal-socialistische gedachtegoed: “Je mond riep nee, maar het woord, dat kwam, bleef hangen tussen nee en ja”. Als deel van de menigte is de “je” mede verantwoordelijk voor het ingooien van de ruiten van de joodse bewoners van het dorp (1979:166). De “huiveringwekkende” gebeurtenissen spelen zich dus - in tegenstelling tot *Verzwegen verleden* - niet “elders”, achter de horizon af, maar worden in de beschreven ruimte schrijnend aanwezig gesteld. Door middel van het gebruik van “je” creëert de tekst een hypothetische lezer die, net als in *Verzwegen verleden*, “een van ons” is, maar die daarnaast medeverantwoordelijk is voor onveiligheid en geweld binnen de beschreven wereld.

Ondanks de gelijkenis op het eerste gezicht met romans als *Verzwegen verleden* heeft de ruimte vanwege de aanwezigheid van de expliciete “je” een ander retorisch effect. Het zoete opgaan in het veilige dorp wordt geblokkeerd, de droom verandert in een nachtmerrie. De aanwezigheid van een met name genoemde “je” transformeert de wijze waarop de ruimte functioneert zodanig dat deze, veel sterker nog dan bijvoorbeeld de oorlogsruimte uit *In het vuur gesmeed*, aanleiding geeft tot gevoelens van angst en schuld.

Er is nog één vorm van verteldistantie onbesproken gebleven: de humoristische distantie. Deze vorm is kenmerkend voor de verteller van *Die rooie meid van Staal* (1971) van B. Dubbelboer. In deze roman wordt het reilen en zeilen van de bewoners van het gefingeerde Drentse plaatsje Rowold met humoristische afstand beschreven. Zo houdt de burgemeester een toespraak “gebaren makende met zijn vette witte handjes” (1971:238) terwijl zijn vrouw “statig als een volgetuigd zeventiende-eeuws fregat in de richting van de grote boerderij” zeilt (1971:241). Het is onnodig om nog uitgebreid op de werking hiervan in te

gaan: afgezet tegen boeken als *Verzwegen verleden* blijven door deze vertel-houding zowel het dorpje zelf als de bewoners ervan op een zekere afstand.

*Verzwegen verleden*, *Je beloofde me liefde* en *Tweedonker* lijken een aantal gemeenschappelijke kenmerken te hebben. Het expliciete karakter van de topografische en historische verwijzingen connoteert “werkelijkheid”. Daarbij blijft de exacte plaats van handeling echter onbestemd en kan hierdoor functioneren als geruststellende, “zachtgekleurde” achtergrond, als ruimte om in weg te dromen. Dit wordt gecombineerd met een vertel- en focalisatiepositie die zich in de beschreven ruimte laat lokaliseren. De gereconstrueerde leespositie bevindt zich eveneens in het dorp of de streek. Deze romans staan in het teken van nabijheid. De overige romans, hoe verschillend ze verder ook zijn, kenmerken zich door één of andere vorm van distantie.

### De perceptie van het platteland

De tweedeling die zich op grond van het verschil in spatio-temporele indicatoren en de ruimtelijke positie van de verteller-focalisator en de hypothetische lezer voorzichtig begint af te tekenen, kan nu verder worden uitgewerkt met behulp van een analyse van de focalisatie. De focalisatie geeft de lezer toegang tot de gedachten, gevoelens en overwegingen van de fictionele plattelandsbewoners. Personages die frequent optreden als focalisator laten zich het beste kennen. Lezers worden uitgenodigd om de gebeurtenissen door hun ogen waar te nemen en zullen zich hierdoor wellicht meer bij hen betrokken voelen dan bij personages die alleen van buitenaf worden beschreven. In romans die in het teken van nabijheid staan, blijkt nu de focalisatiesituatie aanleiding te geven tot een diepgaande betrokkenheid bij een zeer beperkt aantal personages. Dat wil zeggen: de visie van slechts weinig plattelanders is toegankelijk, maar deze visie wordt consequent en veelvuldig naar voren gebracht.

Zo ligt in *Verzwegen verleden* de focalisatie voor het belangrijkste gedeelte bij twee personages: moeder Dineke en pleegzoon Anno.<sup>61</sup> In *Tweedonker* worden de gebeurtenissen vooral gezien door de ogen van de boerenzoon Hendrik-Jan en zijn geliefde Geertien. Niet alleen zijn deze personages kwantitatief en kwalitatief de belangrijkste focalisatoren, de tekst bemoeilijkt of blokkeert bovendien het meeleven met andere personages. Ik geef een voorbeeld uit *Je beloofde me liefde*.

---

61. Samenvattingen van *Verzwegen verleden*, *Je beloofde me liefde* en *Tweedonker* zijn opgenomen in Bijlage I.



De gebeurtenissen in deze roman worden voornamelijk door Lotte en haar pleegdochter Doety gefocaliseerd. Naast een moeder-kindplot bevat het boek ook de geschiedenis van de (ongelukkige) liefde tussen Doety en de kunstschilder Jasper. Doety wordt in haar bewondering voor Jasper afgeschilderd als kinderlijk-naïef. Door middel van vertellerscommentaar is de lezer, in tegenstelling tot Doety, in staat om het gedrag van Jasper in het juiste - niet zo fraaie - perspectief te plaatsen.

*Je beloofde me liefde* is een liefdesgeschiedenis met een naïeve heldin die over minder informatie beschikt dan de lezer. Deze formule maakt het boek vergelijkbaar met de veelgelezen Harlequin-romans. Harlequins, die samen met de in Nederland beter bekende Bouquetreeks tot de romance-novels behoren, worden, net als streekromans, vooral geschreven door en voor vrouwen. Een vergelijking tussen beide genres maakt duidelijk dat in romans als *Je beloofde me liefde* slechts twee perspectieven toegankelijk zijn - het moederlijke en het kinderlijke - terwijl, zelfs waar het een liefdesgeschiedenis betreft, de erotische blik, in dit geval afkomstig van Jasper, wordt geblokkeerd. In Harlequins komt daarentegen, zoals Tania Modleski (1982) overtuigend laat zien, het beeld van de heldin voor een belangrijk deel tot stand via de ogen van haar amoureuze tegenspeler. De lezer van Harlequins wordt weliswaar uitgenodigd om, bijvoorbeeld, de woede van de heldin te delen, maar ziet tegelijkertijd, met de held, "hoe mooi ze is als ze kwaad is". In *Je beloofde me liefde* schermt de verteller-focalisator dergelijke visies op de heldin af.

Om dit te illustreren citeer ik de passage waarin Doety en Jasper elkaar voor het eerst ontmoeten. Doety is gaan zwemmen in een geul op de kwelder maar krijgt plotseling kramp in haar voet. Jasper vist haar uit het water:

Doety schoot overeind toen ze tot haar grote verbazing merkte dat de kramp verdwenen was. Zo onverwacht fel als die opgekomen was, zo spoorloos was hij weg. Ze keek op naar de vreemde man die rustig naast haar stond en op haar neerkeek. Toen sloeg ze haar handen voor haar blote borsten als wilde ze op die manier heel haar blote lichaam bedekken. (1989:58)

De eerste twee zinnen van dit citaat worden gefocaliseerd door Doety, de derde en de vierde uitsluitend door de verteller. In de derde zin hangt dit samen met het gebruik van het woord "keek" in plaats van "zag". "Zien" wijst, in tegenstelling tot "kijken" op innerlijke perceptie. Doety ziet Jasper niet en Jasper ziet de naakte Doety niet, beiden worden gezien door de verteller. Jaspers blik is het meest indirect: de verteller ziet Doety die naar Jasper kijkt die naar Doety kijkt. Door Jaspers visie over een aantal schijven te laten verlopen, schermt de verteller, op een kritiek moment, Doety's naaktheid af. In de vierde zin van het citaat wijst het gebruik van "als wilde ze" op focalisatie door de verteller. Interne fo-

calisatie door Doety zou een heel ander effect hebben, zoals blijkt als we de zin herschrijven en “als het ware” vervangen door “om”. Doety’s ongemakkelijke positie wordt dan pijnlijk toegankelijk: “Toen sloeg ze haar handen voor haar blote borsten om op die manier heel haar blote lichaam [te] bedekken”.

Net als de heldin van de Harlequinroman wordt Doety beschreven als een beminnelijk, maar onwetend kind: “In Doety’s grote, kinderlijk staande ogen, lagen verwondering en bewondering heel dicht naast elkaar” (1989:75) en: “Twee kinderlijke, dikke tranen biggelden over haar wangen” (1989:96). Deze kinderlijkheid werkt misschien niet minder erotiserend dan die in de Harlequins, maar is, in tegenstelling tot deze romans, slechts toegankelijk via de focalisatie van de verteller en van pleegmoeder Lotte. De focalisatiesituatie nodigt zodoende uit tot meeleven met het kind, dat op zoek is naar een altijd beschikbare, vergevende en liefhebbende moeder, die haar nooit meer terugstuurt naar het weeshuis - haar grote angst - en in de moeder die haar (pleeg)kind ziet opgroeien en zich niet aflatend in haar gedachtewereld tracht te verplaatsen. Het is duidelijk dat deze hechte verweving van perspectieven uitnodigt tot een verregaande betrokkenheid bij moeder en dochter.

Een dergelijke geïntensiverde vorm van meeleven is ook relevant voor *Verzwegen verleden*, *Tweedonker* en de *Aukeshoftrilogie*. Uit de laatstgenoemde roman blijkt dat een kwantitatief beperkt aantal focalisatoren zich goed laat verenigen met een uitgebreid aantal verhaallijnen. In de verschillende boeken die deel uitmaken van de trilogie wordt het wel en wee van ouders, kinderen en kleinkinderen van de familie Wieringa beschreven. Ondanks het grote aantal sub-plots wordt de focalisatie in de roman bijna compulsief teruggevoerd naar (groot)moeder Truus. Zij vormt in meerdere opzichten de spil van het boek, het verbindende element tussen de verschillende verhaallijnen. Zelfs als Truus niet “lijfelijk” aanwezig is, kan de verteller niet zonder haar blik: “Nu had Truus Wieringa even om een hoekje moeten kunnen kijken” (1980:112-113).

In bovengenoemde romans lijkt niet zozeer het dorp of het platteland centraal te staan, maar de personages die er wonen. De ruimte functioneert als veilig-vage achtergrond die een intense betrokkenheid bij deze personages mogelijk maakt. Een vergelijking met de streekromans die in het teken van distantie staan, maakt duidelijk dat deze romans de leesaandacht in een andere richting dirigeren.

De eerste keer dat ik *In het vuur gesmeed* las, had ik de indruk dat de personages in deze roman meer op een afstand bleven dan Lotte, Doety en Truus. Het boek leek eigenlijk over het dorpje Saaksum te gaan. Zo’n gevoel is wel verklaarbaar: bij nadere beschouwing blijkt dat de focalisatieverdeling betrokkenheid bij de personages zo niet blokkeert, dan toch sterk bemoeilijkt. In de roman vertelt vader Ties zijn kinderen over het leven in het dorpje Saaksum in

vroegere tijden. Al spoedig blijkt Ties echter een dubbelrol te vervullen. In het eerste en het laatste hoofdstuk treedt hij op als verteller, maar in de tussenliggende hoofdstukken verschijnt hij als personage in zijn eigen verhaal. Nergens in de tekst wordt echter een verband tussen beide rollen gelegd. Ties' verhaal wordt gepresenteerd als objectief, realistisch en neutraal, ieder spoor van subjectiviteit is uitgewist. In de "middelste" hoofdstukken maakt hij zichzelf als verteller volledig onzichtbaar. Ik citeer de passage waarin Ties-het-personage voor het laatst optreedt:

Ties was inmiddels getrouwd met een vrouw uit de Veenkoloniën. Ze kwam van de Zuidwending bij Veendam. In 1959 trouwden ze en gingen wonen in Ezinge waar Ties een klein electrotechnisch bedrijfje begon. (1987:102)

Na een regel wit komt Ties-de-verteller weer te voorschijn:

"Ja Janneke en Geert", zei vader Ties, "we leven nu in het jaar 1983. Het zal jullie nu wel duidelijk zijn dat onze voorouders er ook niet altijd even gemakkelijk gekomen zijn [...]". (1987:102)

Het is haast onmogelijk om je in de tussenliggende hoofdstukken te realiseren dat Ties de focalisator van het verhaal is. Tegelijkertijd is ook duidelijk dat de blik die het vertelde universum overziet, niet afkomstig is van een onzichtbare focalisator in de zin van *Verzwegen verleden*. Kaja Silverman beschrijft in *The Subject of Semiotics* (1983) de processen die plaatsvinden tijdens het kijken naar films. Zij betoogt dat het verlangen om de gepresenteerde visie te verbinden met degene die ervoor verantwoordelijk is, zo sterk is, dat de toeschouwer er tot "any price" (1983:212) toe is bereid. Lezers die door een dergelijk verlangen worden gedreven, stuiten in deze roman op problemen, omdat moeilijk valt uit te maken aan wie de gepresenteerde visie moet worden toegeschreven. Bovendien is de focalisatie in zijn totaliteit instabiel en verspringt in hoog tempo van het ene naar het andere personage. Zo wordt er tijdens de oorlog in de smederij van Geert huiszoeking gedaan. De NSB-caféhouder van het dorp is ook aanwezig. Geert is woedend en schreeuwt tegen de man dat hij moet maken dat hij wegkomt. De focalisatie verspringt dan naar de caféhouder en vervolgens weer naar Geert:

Dat had de caféhouder niet verwacht. Temidden van zijn collega N.S.B.ers en een aantal gewapende S.S.ers had hij zich sterk en machtig gevoeld. Hij probeerde zijn houding te redden door terug te schreeuwen dat Geert zijn grote mond moest houden. Geert begon nog meer te koken van woede, zodat het ook duidelijk aan hem zichtbaar werd. Wat verbeelde [sic] die smerige vuile rotkerel zich wel die altijd al als een lafbek bekend had gestaan? (1987:71)

Vanwege het “verwachten” en “voelen” worden de eerste twee zinnen door de caféhouder gefocaliseerd. De derde zin wordt alleen door de verteller gefocaliseerd. In de vierde zin “begint” Geert “nog meer te koken van woede, zodat het ook duidelijk aan hem zichtbaar werd”. In het eerste gedeelte van de zin is de focalisatie dubbelzinnig, het is niet uit te maken of deze afkomstig is van Geert of van de verteller, maar in het tweede gedeelte is de situatie veranderd: Geerts woede is alleen zichtbaar voor degenen die naar hem kijken, dus voor de caféhouder en de omstanders. In de laatste zin, tenslotte, ligt de focalisatie weer bij Geert. Geert is één van de protagonisten van het verhaal, maar, in tegenstelling tot wat te verwachten zou zijn, is zijn perceptie van de huiszoeking dus maar zeer beperkt toegankelijk.

Daarnaast treden in deze roman regelmatig verschillende personages tegelijk als focalisator op:

Beiden vroegen Ties en Hindriktje zich af wat er toch gebeurd kon zijn. Hendrik was er de persoon niet naar om z’n ouders roekeloos in de zorgen te brengen. Maar wat moesten ze gaan doen? (1987:82)

Doordat het gepresenteerde niet, slechts zeer tijdelijk of alleen op een dubbelzinnige manier aan één kijker kan worden toegeschreven, blijft een hechte betrokkenheid bij de personages, waarop de focalisatiestructuur *Verzwegen verleden*, *Tweedonker*, de *Aukeshoftrilogie* en *Je beloofde me liefde* aanstuurt, in deze roman uit. Het zwaartepunt van het verhaal verschuift hierdoor van het individuele naar het algemene, naar hetgeen de personages met elkaar delen, namelijk hun relatie tot de getemporaliseerde ruimte van het dorp. Eerder vergeleek ik de beschrijving van de ruimte in *In het vuur gesmeed* met een pentekening: duidelijk, scherpomlijnd, gedetailleerd. Het dorp fungeert niet als ongedifferentieerde achtergrond, maar eist alle aandacht voor zichzelf op. De manier waarop de focalisatie is verdeeld, verklaart het gevoel dat zich tijdens het lezen opdringt, namelijk dat deze roman niet gaat over de personages met hun innerlijke overwegingen, maar over het dorpje Saaksum. Saaksum lijkt het eigenlijke onderwerp, de hoofdpersoon van de roman te zijn.

Ik moet mij in dit hoofdstuk beperken tot het beschrijven van twee uitersten: een klein aantal personages als hoofdpersoon in *Verzwegen verleden*, *Tweedonker*, *Aukeshoftrilogie* en *Je beloofde me liefde*, het dorp als hoofdpersoon in *In het vuur gesmeed*. De overige romans bevinden zich, in verschillende samenstellingen, tussen beide polen in. In *De wilde veenkat*, bijvoorbeeld, is het on-

mogelijk om uit te maken of het verhaal nu eigenlijk gaat over de veenkoloniën, of over marechaussee Koops en Sacha.<sup>62</sup>

Ik wil op dit punt nogmaals de omschrijving die de Lectuur Informatie Dienst van de streekroman geeft in gedachten roepen. Deze dienst voorziet, zoals gezegd, een boek van het predikaat “streekroman” als het speelt in een dorp of op het platteland en als er een liefdesrelatie in voorkomt. Maar ook boeken waarin een dergelijke relatie ontbreekt en waarin de beschrijving van een bepaalde streek een belangrijke rol speelt worden streekroman genoemd. Er schuilt in deze omschrijving een dubbelzinnigheid: een boek dat speelt in een dorp of op het platteland is iets anders dan een boek waarin de beschrijving van het platteland een belangrijke rol speelt. Precies uit deze dubbelzinnigheid is naar mijn mening het verschil tussen *Je beloofde me liefde* en *In het vuur gesmeed* te verklaren.

In beide boeken is er een representatie van de streek: er worden plaatsnamen genoemd, het landleven en de streekgebruiken worden beschreven. Er is echter een groot verschil in de manier waarop de beschrijvingen gestalte krijgen en dit werkt door in de betekenis van de tekst als geheel. *Je beloofde me liefde* is een boek dat speelt op het platteland. De streek functioneert als vaag-omschreven en veilige achtergrond waartegen de gebeurtenissen op de voorgrond tot hun recht kunnen komen. Door deze specifieke behandeling van de ruimte, in combinatie met de focalisatiesituatie en de vertel- en leesposities, ontstaan de optimale omstandigheden (een veilige en waarheidsgetrouwe ruimte waarin iedereen “zich kan vinden”) voor een volledige concentratie op iets dat meer kenbaar is, namelijk de innerlijke overwegingen van de personages. Ik zal deze romans verder aanduiden als type I. In *In het vuur gesmeed*, een boek waarin het platteland een belangrijke rol speelt, werken ruimte-beschrijving en focalisatie-verdeling in een heel andere richting en dirigeren de leesaandacht naar het dorp en de streek zelf. Het dorp gaat hierdoor functioneren als hoofdpersoon van de roman. Naar deze romans verwijs ik voortaan als type II.

---

62. Er is nog een derde mogelijkheid. In *De Rietdekker* staat de focalisatiesituatie een diepgaande betrokkenheid bij de personages in de weg. Tegelijkertijd is de streek echter te weinig geprononceerd beschreven om als “hoofdpersoon” te kunnen optreden; het rietveld wordt in grote lijnen aangeduid, maar blijft tamelijk vaag. De meest-gefocaliseerde ruimte in dit verhaal is dan ook niet het rietveld, maar de kerk. Zowel de streek als de personages zijn ondergeschikt gemaakt aan de articulatie van religieuze kwesties (bijvoorbeeld: hoe dient een christen tegenover de evolutieleer te staan). Met enige goede wil zou het geloof daarom de hoofdpersoon van deze roman kunnen worden genoemd.

## Twee typen streekroman

Op grond van de ruimtebeschrijvingen kunnen twee typen streekroman worden onderscheiden. Zelfs mijn minimale definitie, gebaseerd op het enige punt van overeenstemming tussen de verschillende genre-omschrijvingen, blijkt dubbelzinnigheden te bevatten. Is het nu eigenlijk wel zinvol om boeken die zelfs op dit punt zo van elkaar verschillen als, bijvoorbeeld, *Je beloofde me liefde* en *In het vuur gesmeed* tot hetzelfde genre te rekenen? Ik meen van wel. De specifieke eigenschappen van concrete romans kunnen alleen tot hun recht komen door, ten eerste, verschillende romans in samenhang met elkaar te beschrijven en, ten tweede, binnen één tekst oog te hebben voor de dynamiek tussen de verschillende elementen van de narratieve structuur. De specifieke eigenschappen van het eerste type zouden onzichtbaar gebleven zijn als ze niet naast type twee waren gelegd. Lorraine Code (1991) wijst in *What Can She Know* (1991) op het belang van een balans tussen “two unworkable extremes” (1991:125-126); de radicale idiosyncrasie van iedere concreet geval aan de ene, en een algemeenheid die eigenheid en specificiteit onzichtbaar maakt aan de andere kant. Alleen door stem te geven aan het concrete, door contrasten niet te verdringen maar te laten spreken kan een genuanceerd, open en dynamisch beeld worden verkregen. Het specifieke krijgt echter pas betekenis wanneer het gerelateerd wordt aan het algemene. Er moet, met andere woorden, een bepaalde samenhang bestaan waartoe het bijzondere zich kan verhouden. In het geval van de streekroman kan in een dergelijke samenhang worden voorzien door de boeken onder één noemer te brengen. De verschillen tussen de romans onderling krijgen met behulp van deze indeling meer reliëf dan wanneer de teksten los van elkaar zouden worden geanalyseerd. Ik keer hiermee dus de hiërarchie tussen het specifieke en het algemene om en vat het algemene op, niet als categorie die verschillen uitsluit, maar als samenhang waartegen de specifieke eigenschappen van individuele, concrete romans optimaal tot hun recht kunnen komen.

Het is interessant dat de romans van het eerste type op de peildatum (1994) door de Openbare Bibliotheken in Groningen en Drente veel vaker werden uitgeleend dan de romans van type II. Blijkbaar ervaren de lezers ook een verschil tussen beide soorten streekroman. Omdat ik voornamelijk geïnteresseerd ben in de aantrekkingskracht die deze boeken op hun lezers uitoefenen, zal de nadruk in het vervolg van het onderzoek op de romans van het eerste type komen te liggen. De minder populaire romans van type II zullen daarbij een ondersteunende functie vervullen ten opzichte van hun veelgelezen genregenenoten en worden ingezet om specifieke eigenschappen van de eerste variant optimaal tot uitdrukking te kunnen brengen.

## Leeswijzers

De openingspassages van de besproken streekromans bevatten een aantal leeswijzers die ik heb opgevat als tekstuele uitnodigingen. In deze paragraaf zal ik onderzoeken of, en zo ja, in hoeverre, de lezers gevoelig zijn voor deze invitaties. Ik zal dat doen aan de hand van twee leeswijzers die ik heb geïdentificeerd in de romans van het eerste type, dus in de romans die het meest populair zijn. De enquêtevragen hebben betrekking op *Verzwegen verleden* van H. Thijssing-Boer.

De eerste leeswijzer betreft de modus van het verhaal, opgevat als een “uitspraak” van de tekst over de eigen fictionaliteit. Een voorbeeld van een dergelijke uitspraak is de openingszin: “er was er eens, heel lang geleden...”. Deze formule maakt van meet af aan duidelijk dat het gaat om een sprookje en niet om een “waar gebeurd” verhaal. Streekromans doen eveneens een uitspraak over hun eigen fictionaliteit. De tijd/ruimteindicatoren in deze romans veroorzaken een effect van “dit is werkelijkheid”. Ik zal onderzoeken in hoeverre de lezers deze tekstuele richtingaanwijzer volgen en de beschreven wereld in *Verzwegen verleden* opvatten als “echt”.

De tweede leeswijzer kan worden aangeduid als “accent” en betreft de nadrukken die in een verhaal worden gelegd. Anders dan in de romans van het tweede type, en ook anders dan in de klassieke streekroman die in het tweede hoofdstuk werd beschreven, is het platteland in de romans die het meest worden gelezen niet meer dan een vaag aangeduide achtergrond. Bij de kwestie voorgrond-achtergrond zijn, zoals we hebben gezien, twee retorische mechanismen betrokken: ten eerste het contrast tussen de nauwkeurig aangeduide plaatsen “achter de horizon” en de weinig specifieke plaats van handeling, en ten tweede de focalisatiesituatie, die alle aandacht op een beperkt aantal personages richt. Beide mechanismen versterken elkaar en dirigeren de leesaandacht weg van het platteland en naar de bewoners. De vraag is hier: volgen de lezers deze aanwijzing op, of vatten ze *Verzwegen verleden*, in lijn met de conventies van het genre, op als een roman waarin “de streek” centraal staat?

In Tabel 2 staan de belangrijkste gegevens met betrekking tot de beoordeling en de waardering van het realisme in *Verzwegen verleden*. Het bovenste deel van de tabel geeft de verdeling van de antwoorden, het onderste deel bevat de resultaten van de toetsen waarmee de samenhang tussen de antwoorden werd onderzocht.

---

**Tabel 2: Waardering realisme in *Verzwegen Verleden***

---

<i>Verdeling antwoorden</i>	(%)	(N)
Waarheidsgetrouwe beschrijving	76,1	188
Kent plattellandsleven uit ervaring	30,7	199
Onechte elementen in verhaal	49,4	176
Kent omgeving uit ervaring	65,8	199
<i>Significantietoetsen</i>	(chi-kw.)	(d.f.) (p)
Waarheidsgetrouw*Kent plattellandsleven	1,33	1 0,27
Waarheidsgetrouw*Onechte elementen	29,32	1 0,000
Kent plattellandsleven*Onechte elementen	0,030	1 0,87
Kent plattellandsleven*Kent omgeving	14,47	1 0,000
Kent omgeving*Onechte elementen	2,20	1 0,15
Waarheidsgetrouw*Kent omgeving	0,010	1 1,00

---

Ruim driekwart van de respondenten vindt de beschrijvingen van het plattellandsleven in *Verzwegen Verleden* waarheidsgetrouw en blijkt dus gevoelig voor de retorische tekstelementen die “werkelijkheid” connoteren. Vervolgens heb ik onderzocht of kennis van de omgeving van invloed is op dit werkelijkheidseffect. Slechts 30,7% van de respondenten kent het plattellandsleven zoals dat in *Verzwegen Verleden* geschilderd wordt uit eigen ervaring. De eerste toets laat zien dat er geen verband is tussen kennis van het plattellandsleven en het ervaren van de plattellandsbeschrijvingen als waarheidsgetrouw. Kennis van de omgeving is niet van invloed op het ervaren “effet de réel”. Het lijkt hier dus inderdaad om een retorisch effect van de tekst te gaan, dat niet van concrete kennis van het platteland afhankelijk is.

Uit Tabel 2 blijkt ook dat bijna de helft van de respondenten bepaalde verhaalelementen heeft aangemerkt als “onecht”. Er is een sterk verband tussen de mate waarin men onechte elementen in het verhaal aantreft en de mate waarin men de plattellandsbeschrijvingen waarheidsgetrouw vindt. Dit is een aanwijzing dat de respondenten de vragenlijst consistent hebben ingevuld. Er is geen samenhang tussen kennis van het plattellandsleven zoals dat in *Verzwegen Verleden* wordt beschreven, en het ervaren van bepaalde ver-



haalelementen als (on) echt. Opnieuw blijkt bekendheid met het beschreven plattelandsleven niet samen te hangen met de werkelijkheidservaring.

Het feit dat slechts 49,4% van de respondenten bepaalde verhaalelementen aanmerkt als onecht, is mijns inziens opvallend. Het impliceert dat ruim de helft van de respondenten geen onechte elementen in het verhaal aantreft. Deze vraag betrof niet alleen de plattelandsbeschrijvingen, maar hele geschiedenis, inclusief een toch niet alledaagse gebeurtenis waarbij een doodgeboren, maar gewenste baby wordt omgeruild met een ongewenst, maar springlevend kind.<sup>63</sup> Wellicht is het werkelijkheidseffect van de tijd/ruimte-indicatoren zo sterk dat het ook het realiteitsgehalte van de rest van het verhaal beïnvloedt.

Tenslotte laat Tabel 2 zien dat respondenten die zeggen het beschreven plattelandsleven te kennen ook vaker de omgeving kennen waar het verhaal zich afspeelt. Dit is conform de verwachting en duidt op consistentie in het antwoordpatroon van de respondenten.

De respondenten zijn consistent in hun antwoorden als het gaat om kennis van de omgeving en om de beoordeling van het realisme. Een meerderheid van de lezers vindt de beschrijvingen waarheidsgetrouw. Lezers die de omgeving of het plattelandsleven uit eigen ervaring kennen, vinden het verhaal echter niet meer of minder waarheidsgetrouw dan lezers die niet over deze kennis beschikken. De beoordeling van het realisme staat los van kennis van het platteland. De respondenten lijken daarmee in meerderheid de eerste leeswijzer: “dit is werkelijkheid” op te volgen. Deze werkelijkheidsillusie is een retorisch effect en hangt nauwelijks samen met buiten-tekstuele kennis of ervaring. Het gaat hier om een algemene, niet specifieke “echtheid”, met andere woorden, om een cliché.

Tabel 3 geeft een overzicht van verhaalelementen die de respondenten het belangrijkst vinden in streekromans in het algemeen.

Uit Tabel 3 blijkt dat “beschrijvingen van het dagelijks leven op het platteland” en “beschrijvingen van de speciale gewoonten en gebruiken van een bepaalde streek” door de lezers hoger worden aangeslagen dan de relationele onderwerpen en aanzienlijk hoger scoren dan bijvoorbeeld een “liefdesgeschiedenis”. Beschrijvingen van het platteland zijn de hoogst gewaardeerde elementen in de streekromans die de respondenten het liefst lezen. Nu is deze uitkomst op zichzelf niet zo verwonderlijk. Overeenkomstig de conventies van het genre ligt het voor de hand dat de lezers “de streek” identificeren als belangrijkste element in streekromans.

---

63. Zie voor een samenvatting van het verhaal Bijlage I.

---

**Tabel 3: Waardering van lezers voor thema's in streekroman**

---

	(N)	(%)
Dagelijks leven op het platteland	78,0	127
Speciale gewoonten en gebruiken van streek	74,4	125
Relatie ouders-kinderen	67,3	113
Relatie man-vrouw	62,2	111
Eigen streek	58,0	112
Vrouwelijk personage met wie je mee kunt leven	53,8	104
Natuurbeschrijvingen	48,6	105
Verschil plattelandsleven-stad	46,7	105
Liefdesgeschiedenis	46,6	103
Mannelijk personage met wie je mee kunt leven	34,7	98
Dialect	29,9	97
Vrouwelijk personage aan wie je een voorbeeld kunt nemen	27,6	98
Mannelijk personage aan wie je een voorbeeld kunt nemen	12,1	91

---

“Beschrijving van het dagelijks leven op het platteland” wordt hoger aangeslagen dan “beschrijving van speciale gewoonten en gebruiken van een bepaalde streek” en deze weer hoger dan de “beschrijving eigen streek”. Blijkbaar gaat het de lezers minder om het specifieke van de eigen streek dan om beschrijvingen met een dagelijks, “algemeen”, plattelandskarakter. De nadruk moet waarschijnlijk meer worden gelegd op het “dagelijks leven” dan op het “platteland”. Dit is in lijn met wat hierboven met betrekking tot de “echtheid” van het platteland werd geconstateerd.

Kijken we meer specifiek naar de achtergrond van leesplezier van *Verzwegen Verleden*, dan ontstaat een ander beeld.

Een ruime meerderheid van de respondenten (82,3%) heeft *Verzwegen Verleden* met plezier gelezen. Tabel 4 geeft een indruk van de antwoorden op de open vraag: “Kunt u aangeven waarom u het boek met plezier gelezen hebt?”.

---

**Tabel 4: Achtergronden van leesplezier *Verzwegen Verleden***

---

- “Door een stukje spanning en menselijk beleven”
  - “Ik herken iets van vroeger, vooral standverschil”
  - “Je weet vanaf het begin hoe het afloopt”
  - “Leidde even af van dagelijkse beslommeringen”
  - “Omdat alles na jaren toch nog goed gekomen is”
  - “Verhaal zit goed in elkaar. Droevig. Waar gebeurd?”
  - “Vlot geschreven, situatie en personen zijn reëel”
  - “Leest vlot weg, je hoeft er niet bij na te denken”
- 

Deze vraag werd 161 maal beantwoord, slechts drie antwoorden hadden betrekking op een representatie van de streek. Het leesplezier waarin *Verzwegen Verleden* voorziet wordt door de meeste lezers niet in verband gebracht met streekbeschrijvingen.

Tabel 5 geeft een overzicht van de antwoorden op de (open) vraag: “Kunt u in één zin samenvatten waar het verhaal over gaat?”

---

**Tabel 5: Typering door lezers van hoofdthema *Verzwegen Verleden***

---

- “Misstap blijft een gezin hele leven vervolgen”
  - “Alleenstaande vrouw met hoogte- en dieptepunten”
  - “Arbeidersmeisje dat alle zorgen en verdriet heeft”
  - “Biologische moeder niet altijd beter dan echte moeder”
  - “Dat geld macht is, maar niet altijd”
  - “Een mens is altijd op zoek naar zijn wortels”
  - “Hoe nederigheid met macht de kop wordt ingedrukt”
  - “Liefde wint uiteindelijk”
  - “Standverschil en de vernedering hiervan”
-

Hoewel deze vraag door 154 respondenten werd beantwoord noemen slechts tien van hen het platteland en dan in de meeste gevallen alleen als achtergrond, bijvoorbeeld “standsverschil op het platteland” of: “een aantal plattelandsgezinnen met hun emoties”.

Hoewel de geënqueteerden overeenkomstig de conventies van het genre streekbeschrijvingen noemen als belangrijkste element van de romans die ze het liefste lezen, vatten ze *Verzwegen verleden* niet in eerste instantie op als een verhaal dat “gaat over” het platteland. De meeste respondenten volgen dus ook de tweede leeswijzer op. Samengevat blijkt uit de enquêteresultaten dat een meerderheid van de lezers de beschreven retorische uitnodigingen accepteert.

## Tot besluit

Ik heb in dit hoofdstuk “genre” en “retorica” in onderlinge samenhang besproken en op grond daarvan in mijn onderzoeksmateriaal twee typen streekroman onderscheiden, te weten: “boeken die spelen op het platteland” en “boeken waarin het platteland een belangrijke rol speelt”. De romans “die spelen op het platteland” zijn bij het publiek het meest geliefd.

De weinig-gearticuleerde, diffuse wijze waarop de streek in deze romans wordt verbeeld, is wel opgevat als teken van de teloorgang van het genre. Sommige recensenten vragen zich af of deze verwaterde plattelandsidyllen, slappe aftreksels van hun illustere voorgangers, eigenlijk nog wel “streekroman” mogen heten.<sup>64</sup> Inderdaad zou zonder het dunne laagje “couleur locale” een Groningse roman evengoed in Zeeland kunnen spelen.

In lijn met verwachtingen ten aanzien van genreconventies noemen de lezers “beschrijvingen van het dagelijks leven op het platteland” als element dat zij het meest waarderen in streekromans. Uit een analyse van de retorische structuren van concrete, hooggewaardeerde romans, en uit de reacties van de lezers op deze structuren, blijkt echter dat het platteland in deze boeken slechts een achtergrondfunctie vervult. Het lijkt hier om een algemener verschijnsel te gaan. Sinds de late jaren tachtig ontwikkelt het genre zich gedeeltelijk in de richting van de familieroman. De Openbare Bibliotheken zijn, op instigatie van eerder genoemde Lectuur Informatie Dienst, sinds enige tijd bezig om de bekende streekroman-vignetten, met een huisje en een boompje, te vervangen door een gestileerd figuurtje van een vader, een moeder en twee kinderen. In een interview in dagblad Trouw zegt Henny Thijsing-Boer:

---

64. Volgens Fens (1972) is de streek in deze romans bijvoorbeeld niet meer dan een “standaardtype”.

Tegenwoordig staat in mijn boeken de streek niet meer centraal. Het geluk van de hoofdpersonen bepaalt nu het verhaal. Ik noem mijn boeken dan ook geen streekromans meer, maar familieromans. (24-5-1994).

Naast familieromans verschijnen er nog steeds streekromans van het bovenbeschreven soort, waarin het platteland als achtergrond fungeert. De wijze waarop “de streek” in deze boeken wordt verbeeld, als veilige plek in een onveilige wereld, draagt zeker bij aan ontspanning en leesplezier. Het platteland is echter te weinig gearticuleerd om op zichzelf een verklaring te kunnen vormen voor de populariteit van de romans. Waaruit deze populariteit dan wel kan worden verklaard, komt in het volgende hoofdstuk aan de orde.

## Hoofdstuk 4 Liefdesgeschiedenissen

### Inleiding

In het vorige hoofdstuk bleek dat “de streek”, in de romans die in dit onderzoek centraal staan, fungeert als weinig gearticuleerde achtergrond. De streekbeschrijvingen kunnen op zichzelf geen verklaring vormen voor het grote succes van de boeken. Maar waarin schuilt de aantrekkingskracht van deze romans dan wel?

De recensenten menen dat het de lezers te doen is om een eenvoudig, sentimenteel liefdesverhaal met een happy end. In boekbesprekingen wordt altijd de nadruk op de romantische plot gelegd. Recensies geven grofweg het volgende scenario: een arme jongen wordt verliefd op een rijk meisje (of andersom). Er volgen ontmoetingen in de hooiberg, de “opkamer” of de boerenschuur. Er is sprake van gloeiende wangen en neergeslagen ogen (zij) of bloed dat klopt en kookt (hij), maar wat zich verder in het halfduister afspeelt wordt aan de verbeelding overgelaten. De jonge geliefden krijgen te maken met scheiding, ruzie en tranen, meestal omdat hun ouders, vanwege het verschil in stand of geloof, op de verbintenis tegen zijn. Ze laten zich hierdoor echter geenszins uit het veld slaan. In tegendeel, hun liefde voor elkaar wint door de tegenslagen alleen maar aan kracht en intensiteit. Uiteindelijk “krijgen ze elkaar”. Dan is alle leed geleden en kan de lezer zich samen met de held en heldin verheugen in een gelukkig einde, niet zelden gesitueerd in de kraamkamer.<sup>65</sup>

Dat het om een liefdesgeschiedenis gaat zou al blijken uit de tekening (traditioneel vaak van de hand van Reint de Jonge) die het omslag siert:

Altijd wordt je aandacht het eerst getrokken door een jonge vrouw, die dan wel vaak boerenkleding draagt – een de benen bedekkende rokkenvracht, een schort, een omslagdoek om de schouders -, maar er verder uit ziet als een pin-up. Mysterieuze donkere ogen die je aanstaren, lang bruin, golvend haar, en een rank nekje dat duidelijk maakt dat onder al die kleren heus het lichaam van een mannequin schuilt. De boodschap is duidelijk: al speelt het boek op het platteland, het gaat bovenal over de liefde. (Schutte 1998).

De romans worden meestal besproken als liefdesverhalen en de recensies worden vaak afgesloten met een opmerking over de zoetsappigheid, het gebrek

---

65. Zie bijvoorbeeld Veenstra (1974): “Elke streekroman eindigt met een scène waarin de hoofdpersonen elkaar in de armen sluiten en waaruit blijkt dat ze voor de rest van hun leven gelukkig zullen zijn. De liefde tussen man en vrouw staat dan ook centraal”.

aan realisme en het ontbreken van expliciete erotische passages. Deze veelgehoorde opvatting over streekromans en hun lezers zal hier dienen als - te onderzoeken - uitgangspunt.

In dit hoofdstuk fungeert een beschrijving van de streekroman *Verzwegen verleden* als rode draad, op een aantal plaatsen geïllustreerd met voorbeelden uit de overige romans. Omdat de lezers *Verzwegen verleden* mooier vinden dan andere boeken kan de aantrekkingskracht van het genre het best aan de hand van deze roman worden beschreven.

Om te beginnen zal ik onderzoeken of *Verzwegen verleden* is gestructureerd als een liefdesgeschiedenis. Voor een beschrijving van de bouwplaat van een verhaal is het tekstanalytisch model, ontwikkeld door A.J. Greimas (1979), het meest geschikt. In dit zogenaamde actantiële model wordt de veelheid aan personages en handelingen teruggebracht tot een beperkt en vast aantal verhaalfuncties. Dit maakt het mogelijk om een aantal basale vragen te beantwoorden: wie wil wat in het verhaal, wie of wat helpt daarbij (of werkt tegen), en wordt het doel bereikt of juist niet?<sup>66</sup> De schematisering die het actantiële model met zich meebrengt en die zeker ook nadelen heeft, geeft goed inzicht in de fundamentele opbouw van een verhaal en kan duidelijk maken of we, in structurele termen, met een liefdesgeschiedenis te maken hebben.<sup>67</sup>

Na een beschrijving van de actantiële structuur volgt een gedetailleerde analyse van de focalisatiesituatie. Hier zal blijken dat *Verzwegen verleden* een verborgen verhaal bevat, dat door de recensenten niet is opgemerkt, maar door de lezers zeer hoog wordt aangeslagen. De focalisatie zal tevens aanleiding geven tot het formuleren van een aantal retorische strategieën. Aan het eind van dit hoofdstuk zal worden onderzocht of, en in hoeverre de respondenten op de enquête deze strategieën realiseren.

## Structuren van beperking

Greimas (1979) onderscheidt in de tekst een discursief, een narratief en een fundamenteel niveau. Het discursieve niveau is de tekst zoals die zich aan ons voordoet. De narratieve en fundamentele verhaallagen zijn reconstructies. Op het fundamentele niveau kunnen de meest basale tegenstelling(en) die aan het verhaal ten grondslag liggen worden gesitueerd. Op het narratieve niveau worden personages en handelingen teruggebracht tot hun alge-

---

66. De terminologie van Greimas, die het model nogal ontoegankelijk maakt, heb ik in het vervolg met oog op de leesbaarheid zoveel mogelijk vermeden.

67. Deze nadelen worden in de volgende paragraaf besproken.

mene functie in het verhaal, bijvoorbeeld die van “subject-actant” (meestal de held), “object”, “helper” of “tegenstander”. Omdat dit niveau het best inzicht geeft in de vraag die het uitgangspunt van dit hoofdstuk vormde (hebben we te maken met een liefdesgeschiedenis?), zal ik me beperken tot een beschrijving van deze verhaallaag. Om te beginnen maakt het model het mogelijk om de verteller van het verhaal los te denken van het verhaal zelf. Dit kan gebeuren aan de hand van tekens die verwijzen naar de situatie van uiting: eerste en tweede persoon enkelvoud en deictische verwijswaarden als “nu”, “deze” en “hier”. Deze woorden duiden de persoonlijke taalsituatie van de verteller aan en markeren diens narratieve parcours. De vertellende instantie van *Verzwegen verleden* laat zich vrij gemakkelijk van de actanten onderscheiden. Vergelijk de volgende passage, waarin we Anno ten prooi zien aan innerlijke tweestrijd:

Waarom kijk ik soms op mijn eigen moeke neer en op mijn meisje Renske, terwijl ik zielsveel van die twee vrouwen houd? Waarom staat hun burgerlijke boersheid me soms zo tegen, terwijl ik mij even later diep schaam voor die gevoelens? Waarom? In gewetensnood kermde Anno dat ene woordje maar al te vaak. Hij kreeg er echter geen antwoord op, want de oorzaak van al die vragen, diep in hem, lag een kwart eeuw terug in de tijd, bij zijn geboorte, nu zesentwintig jaar geleden, toen rang en stand en komaf meer gewicht in de schaal legden dan nu, na de bevrijding. [...] De oorsprong van Anno's innerlijke, voor hemzelf onverklaarbare onrust lag in een geheim dat zesentwintig jaar geleden met hem werd geboren. In een bloedband die spreken bleef, maar Anno verstond de taal ervan niet. (1988:5)

Het “nu, na de bevrijding” wordt door Anno en de vertellende instantie gedeeld, maar in tegenstelling tot Anno overziet de verteller eveneens een tijd “nu zesentwintig jaar geleden”. Anno's inzicht in de situatie waarin hij zich bevindt is beperkt, de “bloedband” spreekt, maar de taal ervan kan hij niet verstaan. De kennis van de vertellende instantie is daarentegen volmaakt, hij kent niet alleen de achtergrond van Anno's onrust, maar weet ook dat deze onrust voor hemzelf onverklaarbaar is. Ondanks zijn positionering in het “nu”, is de verteller zowel op de hoogte van gebeurtenissen die in het verleden hebben plaatsgevonden, als van handelingen die nog op stapel staan.

In een actantiële analyse wordt mobiliteit opgevat als criterium voor subjectiviteit (“subject”, in tegenstelling tot “object” van de geschiedenis). Op deze wijze beschouwd is Anno de held, of het subject-actant, van het verhaal. Hij verplaatst zich het meest frequent; zijn zoektocht leidt hem via verschillende verblijfplaatsen (het dorpje, de stad, de kwekerij, de hoeve van zijn biologische



moeder) tenslotte weer terug naar het kleine dorpje, zijn plek van herkomst. Het uiteindelijke doel van zijn omzwervingen heeft de volgende inhoud:

Ik wil mezelf kunnen zijn. Dat laatste was voor Anno zijn allerdiepste wens [...]. (1988:27)

Om zichzelf te kunnen zijn moet Anno in de eerste plaats zijn achtergrond kennen en weten dat er “boerenbloed” door zijn aderen stroomt. De competentie die hem in staat stelt zijn doel te bereiken kan worden omschreven als “inzicht in het geheim van zijn afkomst”. Omdat Anno echter helemaal niet weet dat er sprake is van een geheim, verzwegen verleden, interpreteert hij het realiseren van zijn hoofddoel “zichzelf kennen” in het verlengde van een keuze tussen Marieke en Renske:

Toen dacht hij en voor het eerst zo heel zeker: Ik maak het vanavond uit met Marieke Veldman. Dit mag en kan zo niet doorgaan. Moeke en Renske verdienen dit gehuichel van mij niet en ik vertik het om nog langer op mijn tenen te moeten lopen. Ik wil mezelf kunnen zijn. (1988: 27)

Anno ziet zijn doel dus in de context van een liefdesgeschiedenis. Het ontbreken van de noodzakelijke competentie “kennis omtrent zijn verleden” brengt echter met zich mee dat hij er niet in slaagt om ook maar één van de ingebodde deelprogramma's tot een goed einde te brengen.

Een verlangen naar aanzien en macht, waarvan hij de herkomst niet kent, drijft hem in de armen van de Marieke, de dochter van een rijke kweker. Er ontwikkelt zich een liefdesrelatie tussen beiden. Zijn eigen geweten en zijn (pleeg)moeder Dineke sporen hem echter aan om voor de eenvoudige, maar lieve Renske te kiezen, die met heel haar hart van hem houdt. Op Dineke's advies besluit Anno zijn verbintenis met Marieke te verbreken, maar omdat Marieke zwanger blijkt te zijn slaagt hij hier niet in. Hoewel hij het eigenlijk niet wil moet hij met Marieke trouwen en zijns ondanks vallen hem nu overdaad en luxe ten deel. Uiteindelijk zal hij echter alle rijkdom weer verliezen, en ook dit onttrekt zich aan zijn invloed; het is Marieke die het initiatief tot de scheiding neemt.

Alles wat Anno onderneemt lijkt gedoemd te mislukken. Geheel in lijn hiermee verwerft hij ook de competentie die hem ontbreekt, kennis omtrent zijn achtergrond, zonder dat hij er iets aan kan doen. Gedreven door medelijden, besluit Dineke om hem het verhaal van zijn afkomst te vertellen. Na de verwerking van deze cruciale competentie dient zich voor Anno onmiddellijk een nieuw object aan:

Hij voelde zelf dat hij pas rust kon vinden als hij eerst oog in oog met zijn moeder had gestaan. (1988:118)

Helaas voor hem heeft zijn biologische moeder Tilly andere plannen. Zij is er op uit om de afstand tussen hen beiden zo groot mogelijk te houden. Tilly realiseert haar doel ten koste van Anno en stuurt hem weg:

‘Je bent vandaag voor het laatst op onze hoeve geweest. Ik wil je er niet weer zien! Geen stap zet jij weer bij ons op het erf. Is dat begrepen!’ [...] ‘Voor jou is er geen liefde in me... die is er nooit geweest.’ (1988:152)

Opnieuw slaagt Anno er dus niet in de handeling tot een goed einde te brengen:

Het boerenbloed in hem... O, hij verfoeide het! En zichzelf! Hij had moeke, Renske én Marieke verdriet gedaan, alleen omdat hij zichzelf niet kende. Nu kende hij zijn afkomst, maar innerlijk was hij verder van huis dan ooit. Hoe kon hij ooit weer gelukkig worden, de hele boel vergeten en opnieuw beginnen? Dat was immers uitgesloten? (1988:156)

Na de mislukte confrontatie met Tilly keert Anno terug naar het dorpje waar hij vandaan komt. Deze ruimtelijke overgang wordt ingeleid door een innerlijke:

Hoe kon een vrouw zo meedogenloos zijn? Hoe kon een moeder - want dat was ze toch, ondanks alles - zo kil, vijandig haast, tegenover een zoon staan? Nee, schudde Anno achter het stuur zijn hoofd, ik ben haar zoon niet, ik wil het niet zijn. Ik zou me nog dieper schamen. Er was één vrouw in zijn leven overgebleven van wie hij waarachtig hield en naar haar wilde hij toe. (1988:157)

Anno's terugkeer naar het dorp en zijn hereniging met Dineke is zodoende het gevolg van een succesvol afgesloten narratief programma van Tilly. Ook deze laatste overgang, die Anno in staat stelt zijn “allerdiepste wens”, zichzelf zijn, te realiseren, komt dus zijns ondanks tot stand:

[...] daardoor heb ik mijzelf kunnen vinden. Ik kan niet bepaald trots zijn op mijn afkomst, maar nu weet ik tenminste wie ik ben. (1988:158)

De weg is nu vrij voor een hereniging met Renske. Deze hereniging is eveneens een uitvloeisel van het feit dat Tilly hem afwijst:

Hij voelde zich net een kleine jongen die een paar zachte armen om zich heen nodig heeft of een brede schoot waarop hij even mag zitten. Er sprongen opnieuw tranen in zijn ogen, die hij driftig wegwiste, maar hoorde hij zelf wie hij in zijn nood riep? Zijn mond opende zich en een naam ontsnapte aan zijn lippen: ‘Renske...’ (1988:156)

Dat Anno uiteindelijk de ware liefde vindt is te danken aan een besluit van Renske om hem te vergeven en met hem te trouwen. Als zijn ex-vrouw Marie-

ke dan ook nog besluit dat haar dochttertje bij Anno en de (ongewenst kinderloze) Renske mag wonen, is het happy end compleet.

De object-actanten van Anno's narratieve deelprogramma's worden op het discursieve niveau gerepresenteerd door een bepaalde plaats en één of meerdere personages. Op actantueel niveau zijn deze verhaalinstanties echter nauw met elkaar verbonden; zo vallen Dineke en Renske samen met het dorp, Tilly met haar hoeve, Marieke met de kwekerij. De ruimte is op zichzelf in deze roman geen actor. Zoals ik in het vorige hoofdstuk heb laten zien komt "de streek" in dit boek eigenlijk nauwelijks uit de verf. Bij nadere beschouwing blijkt dat de verbeelde ruimten voornamelijk huiselijk van aard zijn en hooguit een vaag plattelandskarakter hebben. De personages worden beschreven samenhang met het "vooreind", de deel, of de keuken. In de volgende passage denkt Anno met genoegen terug aan Marieke's mooi gedekte tafel:

Met iets van verbazing en nog veel meer bewondering zag hij toen hoe Marieke de tafel voor zichzelf dekte. Zij at niet van een zeiltje, maar van een smetteloos tafellaken. Ze zette geen pan die zo van het vuur kwam, op tafel, maar schepte iets van de inhoud over in een mooi schaalje. Ze at met mes en vork en op tafel lag geen joekel van een broodmes. Heel anders allemaal, veel beschaafder, vond Anno. (1988:26)

Het is moeilijk om uit te maken of het hier een beschrijving betreft van de tafel, van Marieke of van Anno. De beschreven ruimte brengt Mariekes eigenschappen en levensstijl tot uitdrukking. Maar ook Anno's persoonlijkheid, althans waar het zijn achtergrond en zijn preoccupatie met welvaart en luxe betreft, wordt in zijn perceptie van gedekte tafel verbeeld. Ruimte- en personageaspecten blijken onlosmakelijk met elkaar verbonden:

Aan de naaitafel die in een hoek van het vertrekje stond, kon [Anno] zien dat ze daar net achter vandaan was gekomen. In een flits realiseerde hij zich dat moeke niet zo dikwijls stampot kookte uit gemakzucht, maar omdat het haar aan tijd ontbrak voor een uitgebreider maal. Ja, hij wist het allemaal wel en hij schaamde zich ook terstond dat hij het lef had gehad om zijn neus op te halen voor een zeiltje over de tafel, voor een pan en een joekel van een broodmes, dat hij nu ter hand nam om zijn stuk worst in schijfjes te snijden. 'Deze worst vind ik het lekkerst, daarom koop je hem steeds, hè?' zei hij om zijn eigen geweten te sussen en haar blij te maken.

Dineke grinnikte: 'Nou, om je de waarheid te zeggen, deze is de goedkoopste die slager Broeksema heeft! En daar jij hem toch lekker vindt...'

'En jij voortdurend op de kleintjes moet letten,' vulde Anno begrijpend aan.

Toen Dineke argeloos zei: 'Ach jongen, het zit hem in het leven vaak in het kleine,' zweeg Anno beschaamd. (1988:26/27)

Het “vertrekje” met de naaitafel in de hoek, het zeiltje en de stampot met de allergeodkoopste worst zijn even zoveel blijken van Dineke’s gebrek aan financiële armslag. Maar dat is niet het enige. De beschreven ruimte roept een sfeer van knusse, vijftiger-jaren gezelligheid op. Dineke neuriet achter de naaimachine een lied en de worst dan mag goedkoop zijn, hij smaakt er niet minder om. Ondanks Dineke’s armoede ademt het kamertje warmte en ouderwetse huiselijkheid. Het “vertrekje” drukt zowel aspecten van Dineke’s persoonlijkheid uit, als Anno’s opvattingen daaromtrent. Dineke heeft het niet breed, maar Anno benijdt haar om haar opgewekte tevredenheid. Het kleine kamertje waar het toch goed toeven is met de goedkope, maar toch lekkere worst op tafel, vormt zodoende de ruimtelijke illustratie van Dineke’s “arge-loze” uitspraak dat het hem “in het leven vaak in het kleine” zit.

De ruimten in deze roman kunnen niet los worden gezien van de mensen die er thuishoren. De verwevenheid van ruimten en personages ligt echter niet op het terrein van een gethematiseerde en/of door de verteller verwoorde verbondenheid van Dineke of Tilly met de Groninger klei, de specifieke streekgebruiken of het dialect. Zoals uit de bovengeciteerde passages blijkt wordt de inrichting van een huiskamer of keuken geplaatst naast een bepaalde karaktereigenschap of instelling. Dit suggereert een verband en een bepaalde coherentie tussen beide.<sup>68</sup> Personages en ruimten samen vormen zodoende eenzelfde object-actant, die noch uitsluitend antropomorf, noch uitsluitend ruimtelijk van aard is.

Anno leert door schade en schande inzien dat een liefdevol hart een rijker bezit is dan een florerend bedrijf of een duur ingericht huis. Zijn groei naar innerlijk evenwicht verloopt via een aantal episoden die echter stuk voor stuk uitdraaien op een mislukking. Anno’s ingebedde narratieve deelprogramma’s kenmerken zich door onwetendheid. Hoewel hij door een gebrek aan inzicht in zijn verleden de verkeerde objecten nastreeft en zich aanvankelijk richt op de vrouw die hem het geluk nu juist niet kan brengen, vindt hij zijns ondanks uiteindelijk toch de ware liefde.

Is *Verzwegen Verleden* nu een liefdesverhaal? Beoordeeld naar de actantiële criteria van mobiliteit en activiteit wel. Het subject-actant (Anno) dat bij aanvang van het verhaal niet verenigd is met zijn object (de juiste vrouw), is dat aan het eind van het verhaal wel. Anno’s belangrijkste doel is “zichzelf zijn”. Dit doel wordt door hem geïnterpreteerd in termen van een romantisch dilemma.

---

68 . Deze beschrijvingen zijn echter geenszins specifiek voor streekromans maar kunnen, volgens Hamon (1981:113), worden aangemerkt als algemene eigenschap van realistische romans naar negentiende-eeuws model.

ma en geplaatst in de context van een keuze tussen Marieke en Renske. Dat hiermee echter nog niet het hele verhaal is verteld, zal hieronder duidelijk worden.

### **De schaduwpersonages: matrix en materie**

Binnen het raamwerk van een actantiële analyse hangen mobiliteit en subjectiviteit, zoals gezegd, direct met elkaar samen. In de visie van Greimas is een personage dat zich van de ene naar de andere verhaalruimte verplaatst automatisch het subject-actant of de held van het verhaal. Het actantiële model is geënt op de structurele sprookjesanalyse van Vladimir Propp (1928). Sprookjes hebben meestal een mobiele held die de wereld intrekt om een bepaald object te veroveren. Deze structuur werkt door in de manier waarop het actantiële model is opgebouwd. Het verhaal wordt gesegmenteerd aan de hand van de ruimten die worden betreden, verkend of veroverd. Dit leidt onvermijdelijk tot identificatie van het subject dat de meeste ruimten doorkruist als actant-subject, of held van het verhaal.

Alle schijnwerpers zijn hierbij gericht op het personage dat het meest in beweging is. Dit heeft tot gevolg dat de personages in de objectposities wat meer naar de achtergrond verschuiven. Ze vertegenwoordigen een tussen-doel, een halteplaats of een rustpunt in het verhaal van de held. Zelfs als ze fungeren als object van verlangen ligt de nadruk in het verhaal meer op de weg die naar hen toe leidt (de hindernissen, ontberingen, gevaren die de held om hunnentwil doorstaat) dan op henzelf. De betoverend mooie prinses die geen moment uit de gedachten van de held is en voor wie hij monsters en draken verslaat is weliswaar de aanleiding tot het avontuur maar blijft zelf min of meer in de schaduw. Jurij M. Lotman definieert deze niet-mobiele personages dan ook als functie van de ruimte waarvan ze deel uitmaken:

Characters can be divided into those who are mobile, who enjoy freedom with regard to plot-space, who can change their place in the structure of the artistic world and cross the frontier, the basic topological feature of this space, and those who are immobile, who represent, in fact, a function of this space. (1979:167)

Het resultaat van de actantiële analyse uit de vorige paragraaf ligt in het verlengde van deze opvatting. In *Verzwegen verleden* bleken Dineke en Renske als actant samen te vallen met hun dorpje, Tilly met haar hoeve en Marieke met de kwekerij.

Zoals hierboven blijkt is deze weinig spectaculaire rol vaak weggelegd voor de vrouwelijke personages. Mobiliteit en activiteit hangen traditioneel niet al-

leen samen met subjectiviteit, maar specifiek met mannelijkheid. Ook Lotman verbindt de objectrol met vrouwelijkheid. Hij is van mening dat de narratieve structuur van een verhaal gebaseerd is op twee functies: “entry into a closed space, and emergence from it” en voegt hieraan toe:

Inasmuch as closed space can be interpreted as ‘a cave’, ‘the grave’, ‘a house’, ‘woman’ (and correspondingly, be allotted the features of darkness, warmth, dampness), entry into it is interpreted on various levels as ‘death’, ‘conception’, ‘return home’ and so on; moreover all these acts are thought of as mutually identical. (1979:168)

Huizen, grotten, graven en vrouwelijke personages zijn “mutually identical” en, om aan te sluiten bij de terminologie van Lotman, één pot nat.<sup>69</sup> Ten opzichte van het actieve, zich ontwikkelende mannelijke subject zijn de personages in de objectposities passieve exponenten van een bepaalde ruimte of plaats. Onopvallend en onbeweeglijk verschijnen zij als “an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter” (Lauretis 1984:119).

De subjectiviteitsopvatting van theoretici als Propp, Greimas en Lotman heeft voor de interpretatie van streekromans een specifiek effect. De meest basale verhaalvorm behelst, in de termen van het model, een transformatie van disjunctie van subject en object naar conjunctie. Een dergelijke transformatie gaat noodzakelijkerwijs gepaard met verandering en beweging. In de streekroman wordt deze structuur ingevuld als liefdesverhaal: de held, die aanvankelijk alleen is, is aan het eind van het verhaal met de geliefde verenigd. Wie een streekroman leest met uitsluitend oog voor activiteit (en dat is in een actantiële analyse onvermijdelijk) leest een liefdesverhaal: hoe Anno uiteindelijk Renske toch krijgt.

Voor een romantische interpretatie van streekromans hoeft je overigens geen geschoold Greimasiaan te zijn. Zoals tot uitdrukking komt in recensies, worden streekromans algemeen beschouwd als - al dan niet sentimentele - liefdesverhalen. Zoals ik in de inleiding heb laten zien is deze romantische interpretatie heel gebruikelijk en hangt direct samen met een, eveneens gebruikelijke, aandacht voor mobiliteit en activiteit. Toch is het heel goed mogelijk om de verhalen op een andere manier te lezen. In de volgende paragrafen zal ik de kritische aandacht verleggen naar de personages die deel uitmaakten van de schaduwrijke achtergrond. Hoewel zij in de actantiële analyse niet meer waren dan “matrix and matter” zal blijken dat zij bij nader inzien een geheel eigen verhaal hebben te vertellen.

---

69. Zie De Lauretis (1984:118-119) voor een uitgebreider commentaar op deze passage.

## Een ander verhaal

Laten we nogmaals terugkeren naar *Verzwegen Verleden*. De liefde tussen Anno en Renske speelt onmiskenbaar een belangrijke rol in dit boek. Maar er is nog een andere geschiedenis te ontwaren. Een eerste aanwijzing hiervoor vormt het verschil in focalisatie tussen de protagonist Anno en pleegmoeder Dineke.

Dineke treedt in de eerste helft van het boek het meest frequent op als focalisator, het object van haar focalisatie is vrijwel altijd Anno.<sup>70</sup> Zij heeft het juiste perspectief op zijn gedrag, omdat ze zijn achtergrond kent. Anno focaliseert veel minder vaak en heeft verschillende objecten: zijn eigen twijfel, Marieke, Renske en Dineke.<sup>71</sup> Het resultaat hiervan is dat de lezer Anno voor een belangrijk deel leert kennen via Dineke, die hem beter kent dan hij zichzelf kent. Dat blijkt bijvoorbeeld als Anno vertelt dat hij met Marieke wil trouwen.

Toen hij met dat onheilsbericht thuiskwam en hij haar later het een en ander over Marieke vertelde, had ze stil, maar zorgvuldig naar hem geluisterd. Toen hij uitverteld was, wist ze voldoende. Het was niet zijn hart, maar zijn boerenbloed dat hem die weg op had getrokken. (1988:47)

Dineke reikt de lezer met deze observaties een kant en klaar, betrouwbaar interpretatiekader voor Anno's gedrag aan.

Dineke overdenkt in de eerste helft van het boek niet minder dan veertien maal de nacht van de babyruil; toen haar (doodgeboren) kindje werd omgeruild met het gezonde, maar ongewenste zoontje van Tilly. Wat er in haar hoofd omgaat is niet zichtbaar voor haar medepersonages maar vormt een retorische uitnodiging aan de lezer om haar emoties en haar kijk op het verhaal te delen. Of de lezer deze uitnodiging aanneemt komt aan het eind van dit hoofdstuk aan de orde.

Omdat Dineke haar kleine scheve huisje nauwelijks verlaat en al haar denkwerk van achter de keukentafel verricht, kwalificeert zij niet op dezelfde manier als Anno als subject. In Greimasiaanse termen vormt ze samen met haar huisje een zelfde object-actant. Toch is het Dineke's visie op de gebeurtenissen die, door de manier waarop het verhaal verteld wordt, naar voren wordt geschoven. De liefdesgeschiedenis wordt voor een belangrijk deel weergegeven vanuit haar perspectief. Zij denkt na over het huwelijk van haar zoon en mijmert over

---

70. Dineke is focalisator op de pagina's 28-32, 46-48, 49-56, 61-64, 75-77, 79-84, 84-94 en 94-107.

71. Anno is focalisator op de pagina's 21-27, 37-40, 56-61 en 87-94.

haar eigen leven terwijl ze de in de steek gelaten Renske troost en lakentjes voor Anno's eerstgeborene naait:

Ze had opeens heel sterk geweten: hij is zijn eigen baas niet, hij kijkt haar naar de ogen. Hij heeft gevonden wat hij zocht, maar hij is niet gelukkig. Verre van dat. Zijn gezicht stond aldoor wat verstrakt, tobberig en zijn lach was lang niet zo open als vroeger. Hoe is het mogelijk, dacht ze verwonderd, dat het bloed dat hij bij zijn geboorte meekreeg, zijn leven zo sterk kan beïnvloeden? Zij kon zijn keuze voor Marieke nog altijd niet waarderen en toch kon ze het hem niet kwalijk nemen. Omdat zij als enige wist wat hem dreef, daar zij de oorsprong van alles kende. (1988:83)

Anno's huwelijks- en liefdesleven wordt van slippertje tot scheiding door Dineke waargenomen en overdacht. Daarbij wordt keer op keer benadrukt dat "zij als enige wist wat hem dreef, daar zij de oorsprong van alles kende".

Dineke speelt een veel belangrijker rol in het verhaal dan uit een actantiële analyse duidelijk kon worden. Een beschrijving van de focalisatiesituatie brengt een patroon aan het licht dat met een actantiële analyse noodzakelijkerwijs onzichtbaar moest blijven. Waar Anno de belangrijkste actor is, fungeert Dineke aanvankelijk als belangrijkste centrum van perceptie.

De eerste helft van het verhaal stuurt door middel van de focalisatie aan op betrokkenheid bij Dineke, die nadenkt over haar (pleeg)zoon Anno. Zoals we hebben gezien licht Dineke Anno ongeveer halverwege de roman in over zijn afkomst. Het verschil in kennis is daarmee opgeheven, Anno weet voortaan evenveel als zijn moeder. Vanaf dit moment is het Anno die het meest frequent optreedt als focalisator. Hoewel de roman in actantiël opzicht dus één held heeft zijn er twee centra van bewustzijn. In termen van focalisatie valt de roman in twee delen uiteen: in de eerste helft van het boek worden de gebeurtenissen voornamelijk gezien door de ogen van Dineke, in de tweede helft kunnen lezers zowel met Dineke als met Anno meekijken.

Dineke, die in de actantiële analyse niet meer dan een "functie van haar ruimte" kon zijn, blijkt een belangrijke focalisatiepositie te vervullen. De betekenis van *Verzwegen verleden* verschuift hiermee een stukje. Blijkbaar hebben we niet uitsluitend met een liefdesverhaal te maken, maar in ieder geval ook met een relaas dat de betrekkingen tussen moeder en kind behandelt. Hieronder zal ik laten zien dat de dynamiek tussen beide verhalen aanleiding geeft tot een aantal specifieke retorische effecten.



## Verhalen van onvermogen

*Verzwegen verleden* heeft, evenals de overige romans van dit type, een alwetende en alomtegenwoordige verteller-focalisator. Deze verhaalinstantie overziet het verleden, het heden en de toekomst. Hij beschikt over een overkoepelelnd “bird’s-eye view”, maar ziet net zo scherp wat zich in de harten en hoofden van de dorpsbewoners afspeelt. Hij slaat het bruisen van hun onrustig bloed gade, beschouwt hun zieleroerselen, houdt hun geweten tegen het licht. Hij kent hun dwalende gedachten, hun beperkte opvattingen en hun verwarde gevoelens. De personages zijn voor de verteller-focalisator naar lichaam en ziel transparant. Er is, in termen van de streekroman, altijd “Iemand die alles ziet”.

De verteller-focalisator representeert een volmaakte visie, dat wil zeggen dat deze visie niet alleen compleet, maar binnen de verhaalwereld ook juist is. Als de verteller zegt: “Arm meisje, er zou niets van [haar plannen] terechtkomen” (1988:3), dan kan de lezer er zeker van zijn dat er ook inderdaad niets van terecht komt. Voorspellingen en toespelingen worden steevast bewaarheid en de visie van de verteller wordt aan het eind van het verhaal door de hoofdpersoon onderschreven. In deze romans is uiteindelijk geen plaats voor conflicterende perspectieven, morele dubbelzinnigheid, onoplosbare problemen of dilemma’s. De gebeurtenissen worden door de verteller onomwonden als “goed” of “kwaad” gecategoriseerd. De vaste categorieën van mooi en lelijk, eigen en vreemd, liggen al bij de aanvang van het verhaal vast en staan op zichzelf niet meer ter discussie. De visie die lezers op een zoekend personage als Anno krijgen aangereikt, is vervat in de morele categorieën van de verteller-focalisator. Anno raakt zodoende het spoor bijster in een op zichzelf uitstekend bewegwijzerde wereld.

In *Verzwegen verleden* wordt de achtergrondinformatie die Anno zo nodig mist, het verhaal van de babyruil, al op de eerste pagina’s van het boek door de verteller uit de doeken gedaan. Anno meent dat hij zijn belangrijkste doel, “zichzelf zijn”, kan bereiken door met het juiste meisje te trouwen. De verteller maakt echter van meet af aan duidelijk dat hij zich vergist: hij kan zijn doel niet realiseren door het oplossen van de romantische puzzel, maar door het oplossen van de puzzel van zijn afkomst. De verteller plaatst hiermee Anno’s verlangen om zichzelf te zijn in een andere context. Zolang Anno de inhoud van het geheim niet kent, weet hij minder dan er te weten valt. Alles is bekend, maar niet bij hem.

Het verschil in kennis tussen Anno en de verteller is in zoverre retorisch dat het een struikelblok vormt voor het exclusief realiseren van de romantische plot. De positie van kennis en inzicht waartoe de vertellerstekst uitnodigt, maakt het voor de lezer moeilijk om zich zonder bijgedachten en bange voor-

gevoelens samen met de held in het liefdesverhaal in te leven. De verteller plaatst allerlei waarschuwingstekens: “Hoe kon hij ook weten dat het niet goed zou komen” (1988:27). Het verschil in inzicht in de achtergrondgeschiedenis tussen Anno en de verteller staat betrokkenheid bij Anno op zichzelf niet in de weg, maar geeft een speciale invulling of kleur aan die betrokkenheid. De vertellerstekst bevat een uitnodiging aan de lezer om als iemand die wijzer, ouder en welingelicht is, mee te leven met iemand die jong, zoekend en ongeïnformeerd is. Je zou kunnen zeggen dat de tekst de lezer uitnodigt om met de hoofdpersoon van het liefdesverhaal mee te leven zoals een ouder meeleeft met een kind.

Evenals *Verzwegen verleden* is de roman *Tweedonker* gebouwd rond een geheim en is er een verschil in inzicht tussen de alwetende verteller en de protagonist. Dit geheim is des te intrigerender omdat de verteller niet expliciteert wat er aan de hand is. Bij één van de eerste ontmoetingen in het verhaal vraagt Hendrik-Jan aan de stille, bescheiden Geertien of hij haar knappe zusje Koba even kan spreken. Hij merkt niet dat Geertien hiervan schrikt:

In de schemering ziet hij niet hoe bleek ze wordt en dat het licht in haar ogen plotseling dooft. (1968:34)

Wat er met Geertien aan de hand is, wordt aan de verbeelding overgelaten. De verteller stelt zich de eerste helft van de roman, dus voor Geertiens onthulling in de bedstede, betrekkelijk terughoudend op.<sup>72</sup> Betrekkelijk, want zoals de ervaren lezer van het genre weet, zijn er niet zo heel veel dingen die het licht in de ogen van een jong meisje doen doven. Waar het hier om gaat is dat niet met zoveel woorden wordt uitgelegd wat de reden van Geertiens verbleken is. De verteller ziet weliswaar dingen die in de schemering niet te zien zijn, maar lijkt geen toegang te hebben tot Geertiens gedachten. Alleen de uitdrukking in haar ogen wordt weergegeven, welke gedachtenwereld er achter die uitdrukking schuilgaat, wordt aan de fantasie overgelaten. De verteller vermijdt zo de indruk over meer dan de gecommuniceerde informatie te beschikken. De kleine hints die wel worden gegeven wekken echter bepaalde vermoedens en zetten aan tot denkwerk: waarom wordt Geertien plotseling zo bleek en hoe is Koba's wispelturige gedrag te verklaren? Stukje bij beetje wordt de ware toedracht van de gebeurtenissen duidelijk en tegen de tijd dat Geertien met haar onthulling komt, heeft de oplettende en ervaren lezer het raadsel al op eigen kracht kunnen oplossen: Geertien houdt in het geheim van Hendrik-Jan en Koba is stiekum verliefd op de “eekschiller”.

---

72. Zie voor een samenvatting van het verhaal Bijlage I.

In tegenstelling tot Hendrik-Jan weet de lezer dus aanvankelijk weliswaar niet precies wat, maar wel dat er iets aan de hand is. In de loop van het verhaal komt er steeds meer informatie beschikbaar zodat het verschil in kennis groeit naarmate de geschiedenis vordert. Ook deze situatie is retorisch: het feit dat er meer informatie voorhanden is dan waarover Hendrik-Jan kan beschikken, nodigt uit tot een speciaal soort betrokkenheid ten aanzien van hem. Hendrik-Jan is, evenals Anno, in actantiële zin de held van de liefdesgeschiedenis en op grond daarvan is het zeer wel mogelijk om met hem mee te leven, maar er is ook een ander perspectief in het spel. Evenals in *Verzwegen verleden* wordt de lezer uitgenodigd de amoureuze avonturen van de held te volgen vanuit de visie van iemand die meer weet dan hij.

### **Macht en onmacht**

Een verhaalstructuur die ertoe aanzet om, in het voetspoor van de held, stukje bij beetje een raadsel op te lossen (zoals dat bijvoorbeeld in de detectiveroman gebeurt), of om samen met de held(in) op zoek te gaan naar de ware liefde (zoals bijvoorbeeld in de Bouquetreeks het geval is) levert een andere leeservaring op dan een structuur die erop aanstuurt om vanuit een “hoger” perspectief het zinloze streven van de held naar een bij voorbaat gediskwalificeerd doel gade te slaan. Hoewel de avonturen van de protagonisten oproepen tot betrokkenheid, zij zijn immers de actantiële helden van de geschiedenis, maakt het verschil in inzicht in het “grote plan” het moeilijk om de gebeurtenissen *louter* vanuit hun perspectief mee te beleven. Betrokkenheid bij de held is een dubbelzinnige aangelegenheid, want bij iedere kus en bij iedere ontmoeting in het halfduister, is, als een denkbeeldige chaperonne, “Iemand die alles ziet” aanwezig. Deze specifieke retorische structuur maakt het moeilijk om de verhalen uitsluitend als liefdesgeschiedenissen op te vatten.

De opvallende weerloosheid die de hoofdpersonen van deze romans kenmerkt is wel geïnterpreteerd als weerspiegeling van gevoelens van machteloosheid en frustratie bij het vrouwelijk leespubliek. Lezers van streekromans zouden hun eigen onmacht in de verhalen herkennen.<sup>73</sup> Hierboven werd duidelijk dat als dit al het geval is, het in ieder geval maar de helft van het verhaal vormt. De meestgelezen streekromans kenmerken zich door een onderliggende structuur van macht en onmacht; het falen van de protagonisten tegenover de alwetendheid van de verteller. De vertellerstekst bevat een retorische invitatie tot

---

73. Deze gedachte komt onder meer naar voren in Van Ginneken (1982). Ook Douglas typeerde triviale romans in een artikel in de *New Republic* (1980) als “afhankelijkheidsdrama’s”.

een positie van overzicht en (voor)kennis. De attitude waartoe de lezer in deze romans wordt uitgenodigd is evenzeer die van wijze, welingelichte en bezorgde, als die van dwalende, zoekende, onwetende en naïeve. Het perspectief van machteloosheid wordt verbeeld in de protagonist van het liefdesverhaal. Hieronder zal ik laten zien dat het perspectief van macht is verankerd in het personage van de moeder.

### **Afstand en betrokkenheid**

Er zijn in *Verzwegen verleden* twee personages die het geheime verleden net zo goed kennen als de verteller:

Tilly Heeres leefde nog en zij was de enige die, met Dineke Diekman, wist hoe het allemaal begonnen was. Maar daar schoot Anno Diekman niets mee op. Die bleef zich duizend dingen afvragen, waarop hij geen antwoord kreeg. (1988: 20)

Tilly en Dineke zijn, in tegenstelling tot Anno, beiden op de hoogte van het omruilen van de baby's. Beiden hebben daarmee het juiste perspectief op de geschiedenis. Toch zijn niet beide perspectieven toegankelijk. In het derde hoofdstuk heb ik laten zien dat in de romans van het tweede type een groot aantal focaliserende personages optreedt en/of de focalisatie dubbelzinnig is. De romans van het eerste type kenmerkten zich daarentegen door een zorgvuldig ingeperkt aantal hoogst toegankelijke perspectieven. Zo bleek *Je beloofde me liefde* aan te sturen op betrokkenheid bij Lotte, die nadenkt over haar (pleeg)dochter Doety en bij Doety die op zoek is naar een moeder. De lezer wordt uitgenodigd de visies van Lotte en Doety te delen, terwijl bijvoorbeeld de blik van Doety's vriendje Jasper niet direct toegankelijk is. De verhaalstructuur van *Verzwegen verleden* vergemakkelijkt op vergelijkbare wijze betrokkenheid bij Dineke, maar is restrictief ten opzichte van Tilly en plaatst allerlei obstakels op het pad van de eventuele tegendraadse lezer die besloten heeft om met haar mee te leven.

De externe verteller-focalisator heeft een zeer verschillende opstelling ten aanzien van beide meisjes. Dat begint al bij de beschrijving van hun zwangerschappen. De verteller-focalisator maakt bij de beschrijving van Dineke's zwangerschap herhaaldelijk gebruik van directe rede, vrije indirecte rede en indirecte rede met interne focalisatie. Bij Tilly bestaat de beschrijving grotendeels uit vertellerstekst. Hierdoor blijven de passages over Tilly veel meer op afstand. Hier zien we de slovende Dineke:

Als ze de lange, marmeren voorgang schrobde en het soms leek of haar rug door een paar sterke handen in tweeën werd gebroken, beet ze heel stijf op haar onder-

lip. Als het kindje er eerst maar was... Anno's kindje! Ze hoopte vurig dat het een jongetje mocht worden. Dan noemde ze hem naar zijn vader. Anno... Als ze aan het kleintje dacht, hield ze al dolveel van hem. (1988:13)

Door de gedachtepunten, de afgebroken zinnen en het persoonlijke taalgebruik ("dolveel") lijken we direct toegang te hebben tot Dineke's gevoelens. De verteller-focalisator is bijna onzichtbaar, maar wel degelijk aanwezig. Als Dineke de lange gang schrobt lijkt het *soms* alsof haar rug in tweeën wordt gebroken. Ondanks de suggestie van directe beleving, blijkt de gebeurtenis er één uit een reeks te zijn, achteraf naverteld door iemand die er nauw bij betrokken is. Het citaat toont een bijzondere verweving van Dineke's persoonlijke en directe gevoelens en vertelling achteraf.

Tilly's reactie op haar zwangerschap wordt niet op een dergelijke manier weergegeven. Zij probeert zich op alle mogelijke manieren van haar ongeboren kind te ontdoen:

Tilly trachtte een oplossing te forceren door middel van haar nieuwe aanwinst, het rijpaard, een vurig beest, waarvan ze het uiterste vergde tijdens lange ritten in de omgeving. Ze galoppeerde als een wilde, niet bepaald als een dame, zoals het hoorde. Ze zag niet hoe het volk de hoofden afkeurend schudde [...]. (1988:7/8)

Afgezien van de inhoud van de passage, die duidelijk Tilly's afstand tot het hele gebeuren illustreert, is ook de verteltechniek gericht op het teweeg brengen van distantie. De focalisatie ligt niet bij Tilly. Haar gevoelens zijn niet direct toegankelijk, zoals dat bij Dineke het geval was. Zij ziet zelf niet, maar wordt afkeurend gefocaliseerd door "het volk" en door de externe vertelinstantie die geen afstand neemt van de kritische observaties van de dorpsbewoners.

Tilly's emoties en gedachten zijn opgenomen in pure vertellerstekst, waarin woorden die naar haar persoonlijke taalsituatie verwijzen ontbreken. De verteller buigt zich echter naar Dineke over en houdt figuurlijk zijn hand aan zijn oor om haar zachtste en meest persoonlijke fluisteringen te kunnen opvangen en geeft deze zo getrouw mogelijk weer. Dineke's gedachten lijken rechtstreeks te worden opgetekend.

Deze stand van zaken wordt omgedraaid op het moment dat de beide meisjes moeten bevallen. Dineke fungeert (ongebruikelijk in deze roman) tijdens en na de bevalling niet als centrum van bewustzijn. Het omruilen van de pasgeborenen "overkomt" haar. Dit wordt expliciet uitgesproken door de verteller:

Ze was toen nog te jong om al die duistere zaken op hun juiste waarde te kunnen schatten. Bovendien was ze zwak door de moeilijke bevalling die ze net achter de rug had, en smartelijk verdrietig om het kindje dat doodgeboren was. (1988:17)

De externe verteller-focalisator legt de nadruk op Dineke's sprakeloosheid. Ze communiceert door middel van blikken en knikjes en zegt gedurende de hele gebeurtenis geen woord. Tijdens deze episode zijn ook Dineke's gedachten en gevoelens niet direct toegankelijk. Zij focaliseert zelf niet maar wordt door anderen bekeken:

Toen mevrouw haar op het hart drukte dat ze nooit, maar dan ook nooit, tegen iemand mocht zeggen dat ze al die gulle gaven van boer Heeres had gekregen, keek ze mevrouw niet begrijpend aan. (1988:18)

"Kijken" wordt, in tegenstelling tot "zien", dat op een innerlijke perceptie duidt, van buitenaf waargenomen. Dineke's gevoelens zijn pas weer toegankelijk op het moment dat ze de kleine Anno in haar armen houdt:

Toen het kereltje in Dinekes armen werd gelegd en zijn donkere oogjes naar haar opsloeg, was Dineke verloren. Toen knikte ze zwijgend tegen het kinderkopje in de holte van haar arm en zonder het woord uit te spreken, noemde ze hem in stilte bij zijn naam. Anno. Die naam smolt op haar tong. (1988:18)

Het opslaan van de "donkere oogjes" is alleen voor Dineke op die manier waarneembaar en we kijken dus met haar mee. De externe verteller-focalisator neemt het vertellen en focaliseren tijdens het ruilen van de baby's voor Dineke waar. Pas op het moment dat haar moederlijke gevoelens aan de orde komen kan de lezer weer kennis nemen van Dineke's persoonlijke gedachten.

Bij Tilly is het omgekeerde het geval. Zij wordt in deze situatie juist wel sprekend ten tonele gevoerd:

En toen zei Tilly, volkomen onverwacht: 'We moeten ruilen, Dineke Diekman en ik. Geef dit kind aan haar en breng mij het kind dat dood is. Laten we het begraven, dan kan ik tenminste weer verder'. Na haar woorden viel er een ijzige stilte in het vertrek. (1988:16)

Het moment van de bevalling is het enige in het eerste hoofdstuk waarop Tilly's woorden in de directe rede worden weergegeven. Het lijkt alsof de verteller geen verantwoordelijkheid voor deze woorden wil aanvaarden. De personagetekst is echter wel degelijk afkomstig van de verteller-focalisator, evenals de vorm waarin die gegoten is. Het feit dat Tilly juist hier de beschikking krijgt over de directe rede is veelbetekenend; zij wordt volledig verantwoordelijk gesteld voor haar eigen daden. Het lijkt alsof de verteller-focalisator niets met de uitgesproken woorden te maken heeft. Doordat Tilly's woorden "volkomen onverwacht" zijn en gevolgd worden door een extern gefocaliseerde "ijzige stilte", komen ze geïsoleerd in de ruimte te han-

gen. Dit versterkt de suggestie dat alleen zichzelf verantwoordelijk is voor het gesprokene.

Dineke is in verteltechnisch opzicht bevoordeeld boven Tilly. De interne focalisatie berust vaak bij haar, haar gedachten en gevoelens zijn toegankelijk. Als Dineke iets doet wat niet in de haak is, wordt de focalisatie voor haar overgenomen; zij is er niet verantwoordelijk voor. Bij Tilly is de situatie omgekeerd; de lezer leert haar persoonlijke gedachten en woorden alleen kennen op het moment dat ze iets doet wat niet door de beugel kan. Hoewel beide meisjes op de hoogte zijn van het geheim en evenveel weten als de verteller, zet de retorica van de tekst de lezer aan tot distantie ten opzichte van Tilly en tot betrokkenheid bij Dineke. Als ik de enquête bespreek, zal ik nagaan of de retorische aanwijzingen door de lezers worden opgevolgd, of dat er lezers zijn die, op tegendraadse wijze, toch met Tilly meeleven.

In de vorige paragraaf bleek het verschil in inzicht in het geheim van de afkomst tussen Anno en de verteller uit te nodigen tot een speciaal soort betrokkenheid bij Anno, vergelijkbaar met de betrokkenheid van een ouder bij een kind. Hierboven werd duidelijk dat meeleven met Tilly door de tekst wordt bemoeilijkt terwijl Dineke op verschillende manieren verteltechnisch wordt bevoordeeld. We hebben ook gezien dat Dineke Anno's wel en wee op een geïnvolveerde manier gadeslaat en zijn daden in het juiste perspectief plaatst. Dineke's betrokkenheid bij Anno vertoont daarmee gelijkenis met het type betrokkenheid waartoe de vertellerstekst uitnodigt. De tekst bevat daarmee een dubbele invitatie om Dineke's visie te delen: zij is niet alleen bevoordeeld wat betreft de focalisatie maar verbeeldt bovendien de houding waartoe de vertellers tekst op retorische wijze aanleiding geeft.

### **Moederlijke intuïtie**

De romans van het eerste type kenmerken zich door een contrast tussen de alwetendheid en almacht van de verteller en het onvermogen van de protagonist. In de vorige paragraaf bleek dat er in *Verzwegen verleden* naast de verteller nog een personage is dat over "inside" informatie beschikt: Dineke. Zij deelt haar sterke narratieve positie met de andere moeders in de romans van het eerste type. Evenals de verteller hebben deze personages inzicht in de beweegredenen van de andere romanfiguren, beschikken ze over kennis die voor "gewone" personages verborgen blijft en hebben ze het vermogen om gezichten te "lezen" en in ieders hart te kijken. Na de verteller zijn zij de meest betrouwbare bron van informatie. Anders dan de verteller echter, aan wie geen grammaticale per-

soon kan worden toegekend, zijn zij in de verhaalwereld aanwezig en hebben een gezicht, een glimlachende mond en ogen met een liefdevolle blik.

Op inhoudelijk niveau zijn de voorbeelden van moederlijke alwetendheid in deze romans talloos. Ze kunnen verschillende vormen aannemen, variërend van letterlijke helderziendheid tot een vrouwelijke intuïtie die de bezitster ervan in staat stelt om gebeurtenissen te voorvoelen en feilloos de gedachten van de mensen om haar heen te lezen. Een voorbeeld van moederlijke intuïtie uit *Verzwegen verleden*:

Anno had het niet met zoveel woorden tegen haar gezegd, maar zij wist, voelde aan dat het materiële dat Marieke hem bood, hem naar haar toe getrokken had. (1988:46)

(Pleeg)moeder Lotte uit *Je beloofde me liefde* heeft sterke voorgevoelens die steevast bewaarheid worden. Hendrik-Jans moeder in *Tweedonker* begrijpt zonder woorden wat er in hem omgaat:

Het leek hem of zijn moeder heel dicht bij hem stond. Of ze gezien en begrepen had dat hij 't moeilijk had, zonder dat hij een woord had gezegd. (1968:19)

Deze alwetendheid kan bij tijd en wijle zelfs de grenzen van het realistische genre overschrijden. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Hendrik-Jans helderziende grootmoeder:

Dit is het lijden wat Ootien hem voorspeld heeft. [...] ze is heel dicht bij de dood geweest en heeft in de toekomst geschouwd. (1968:125)

Deze vrouwelijke intuïtie resulteert in een alwetendheid die nauwelijks onderdoet voor die van de verteller-focalisator. De moeders en grootmoeders bestuderen ogen, gezichten, handen en stembuigingen en trekken hun conclusies. Ze zitten er zelden of nooit naast. Evenals de verteller kennen ze ieders hart.

Een belangrijk aspect van deze alwetendheid wordt gevormd door het morele inzicht van de moederlijke personages. Dineke is het morele ijkpunt van *Verzwegen Verleden*, Lotte dat van *Je beloofde me liefde* en Geertien van *Tweedonker*. Niet alleen komen de voorspellingen en voorgevoelens van deze vrouwen uit, zij kennen de smalle scheidslijn tussen goed en kwaad en vergissen zich niet. Als geen ander kennen zij de dingen die voor anderen verborgen zijn. De moederpersonages, die in actantiële zin nauwelijks losgedacht konden worden van hun achtergrond, blijken in visueel en narratief opzicht een zeer sterke positie te bezitten.



## De lezers

We hebben aangenomen dat lezers de neiging hebben om mee te leven met de personages die kwalitatief en/of kwantitatief bevoordeeld zijn wat betreft de focalisatie.<sup>74</sup> De focalistiestructuur van *Verzwegen Verleden* moedigt betrokkenheid bij Dineke aan en bemoeilijkt betrokkenheid bij Tilly. Getest werd of deze situatie invloed heeft op de mate waarin de lezers een bepaald personage denken te kennen. De resultaten zijn weergegeven in Tabel 6.

Tabel 6 is een exacte weerspiegeling van de focalisatieverdeling in *Verzwegen Verleden*. Hoe meer een personage focaliseert, des te beter de lezers hem of haar denken te kennen. Tilly wordt door de respondenten het minst goed gekend. Hiervoor is geen inhoudelijke verklaring. Tilly komt als personage duidelijk uit de verf: ze heeft een uitgesproken karakter en mening, ze stuurt Anno kordaat van haar erf af en windt er geen doekjes om dat ze hem niet als zoon wil hebben.

---

**Tabel 6: Mate van bekendheid van lezers met personages in *Verzwegen Verleden***

---

	Gemiddelde <sup>a</sup>	(N)
Dineke	4,76	184
Anno	4,25	174
Renske	3,73	174
Marieke	2,57	172
Tilly	1,55	174

---

<sup>a</sup>Rangorde op schaal 1-5: 1 = ik heb het personage in het geheel niet leren kennen, 5 = ik heb het personage zeer goed leren kennen.

Dat een meerderheid van de lezers desondanks aangeeft haar het minst goed te kennen moet worden toegeschreven aan het feit dat ze als focalisator is bena-deeld. De lezers lijken op dit punt dus gevoelig voor de retorische aanwijzingen die de tekst verschaft. Personages die minder de mogelijkheid tot focaliseren

---

74. Zie Bal (1978:122).

hebben, worden door minder lezers het beste gekend en andersom. Dit neemt niet weg dat het ook mogelijk is om tegendraads te lezen: 10,5% van de respondenten legt de retorische aanwijzingen naast zich neer en geeft aan Marieke het beste kennen, 8,6% zegt dit van Tilly.

Tabel 7 geeft een overzicht van de mate van empathie met de personages.

**Tabel 7: Percentage lezers dat met bepaald personage in *Verzwegen Verleden* meeleeft**

	(%)	(N)
Dineke	44,1	208
Eerst Dineke, later Anno	40,2	208
Anno	10,3	208
Ander (Renske)	5,4	208

De samenhang tussen focalisatie en meeleven met een personage werd onderzocht aan de hand van de vraag: “Met welk personage hebt u het meest meegeleefd”? Slechts 10,3% van de lezers blijkt uitsluitend met Anno, de actantiële held van het verhaal, te hebben meegeleefd. De meeste lezers leven of uitsluitend mee met Dineke, of eerst met Dineke, later met Anno. Dit komt overeen met de focalisatiestructuur van de roman. Een ruime meerderheid van de lezers (zowel de lezers die uitsluitend met Dineke, als de lezers die eerst met Dineke, later met Anno hebben meegeleefd, samen 84,3%) heeft het verhaal daarmee niet uitsluitend als een liefdesverhaal opgevat, maar ook als een ouder-kind verhaal. Deze uitkomst bevestigt de belangrijkste conclusie uit het analytisch gedeelte van dit hoofdstuk, namelijk dat de teksten op retorische wijze het realiseren van uitsluitend de romantische plot bemoeilijken.

In Tabel 8 is de waardering van de respondenten voor een liefdesgeschiedenis versus een beschrijving van een ouder-kindrelatie uitgesplitst.

**Tabel 8: Waardering lezers voor *liefdesgeschiedenis* vs. beschrijving *relatie ouders-kinderen* in streekromans**

Rang- orde <sup>a</sup>	<i>Relatie ouders-kinderen</i>		<i>Liefdesgeschiedenis</i>	
	(N)	(%)	(N)	(%)
5:	56	49,6	24	23,3
4:	20	17,7	24	23,3
3:	24	21,2	28	27,2
2:	7	6,2	20	19,4
1:	6	5,3	7	6,8

<sup>a</sup>Rangorde op schaal 1-5: 1 = minst belangrijk, 5 = zeer belangrijk

De gemiddelde waardering voor het ouder-kindverhaal bedraagt 4,0 op een schaal van 1-5, de gemiddelde waardering voor de liefdesgeschiedenis is 3,4.

Er wordt algemeen aangenomen dat de lezers van streekromans een simpel liefdesverhaal willen lezen. Uit deze uitkomst blijkt echter dat romantische thema's in de waardering van de respondenten zeker niet de belangrijkste rol spelen. De respondenten willen ook een verhaal lezen dat de relatie tussen ouders en kinderen behandelt. In deze uitkomst speelt wellicht een rol dat deze groep respondenten voor het grootste deel uit vrouwen bestaat die zelf moeder zijn (95,2%). Overeenkomst in situatie is van invloed op de wijze waarop mensen zich identificeren.<sup>75</sup> Of lezers die geen moeder zijn eveneens een voorkeur hebben voor ouder-kind verhalen verdient nader onderzoek.

De aantrekkingskracht van streekromans wordt wel verklaard uit het feit dat lezers hun eigen normen en waarden in de identificatie met Dineke, te

75. Schoenmakers (1988) noemt een aantal mechanismen dat aanleiding tot identificatie kan zijn. Als eerste oorzaak noemt hij similariteit tussen personage en toeschouwer: gelijkenis in eigenschappen (bijvoorbeeld sekse), handeling of in de situatie waarin het personage verkeert.

verwachten dat haar opvattingen overeenkomen met die van de respondenten. Om dit te onderzoeken heb ik een aantal opvattingen die door Dineke in de roman expliciet als zodanig worden verwoord, aan de lezers voorgelegd.

Tabel 9 geeft een overzicht van de meningen van de lezers over deze opvattingen.

---

**Tabel 9: Mening lezer over opvattingen belangrijkste personage**

---

	Eens (%)	On- eens (%)	Geen mening (%)
“Een moeder hoort niet buitenshuis te werken”	24,8	47,6	27,6
“Mens mag zijn leven niet in eigen hand nemen”	28,2	56,4	15,4
“Goede vrouw denkt in de eerste plaats aan anderen”	31,4	44,5	24,1
“Echte liefde is het belangrijkste doel in het leven”	89,3	1,9	8,8

---

Uit Tabel 9 blijkt dat de meeste lezers hun normen en waarden niet weerspiegeld zien in Dineke's opvattingen. De enige uitspraak van Dineke waar bijna alle respondenten zich in kunnen vinden betreft de liefde. Gezien deze hoge score is het interessant om na te gaan wat er in streekromans precies onder “echte liefde” wordt verstaan. Het volgende hoofdstuk bevat daarom een zoektocht naar de achtergronden en implicaties van het begrip.

In Tabel 10 wordt de mening van de respondenten over de leerzaamheid van *Verzwegen Verleden* weergegeven.

Uit Tabel 10 blijkt dat een meerderheid van de lezers Dineke's verhaal niet heeft betrokken op het eigen leven of het heeft opgevat als leerzaam. Van de lezers die het meest met Dineke hebben meegeleefd (44,1%) geeft zelfs 71,7% aan dat ze niets van Dineke hebben geleerd dat voor hun eigen leven van belang is.

---

**Tabel 10: Mening lezer over leerzaamheid *Verzwegen Verleden***

---

	Eens (%)	On- eens (%)	Geen mening (%)
Ik vind Dineke geen goed voorbeeld, ze zou meer aan zichzelf en minder aan anderen moeten denken.	52,9	36,7	10,4
Ik vind het leuk om over Dineke te lezen, maar het heeft niets met mijn eigen leven te maken	79,0	11,0	10,0
Ik heb van de manier waarop Dineke zich gedraagt iets geleerd dat voor mijn eigen leven van belang is	31,0	60,5	8,5

---

Een ruime meerderheid van de respondenten (78,6%) vindt het prettig om over Dineke te lezen. De uitkomsten in Tabel 9 en 10 suggereren dat dit niet kan worden verklaard uit mechanismen van bevestiging en weerspiegeling.

Tabel 11 geeft een indruk van het plezier dat de respondenten ontleen aan het lezen van streekromans.

---

**Tabel 11: Omschrijving leesplezier streekromans**

---

- “Ik kan me er in inleven”
  - “Je in de hoofdpersoon verplaatsten”
  - “Ik leef helemaal mee”
  - “Inleven vreugde/verdriet”
  - “Meeleven, ontspanning”
  - “Of ik het zelf beleef”
  - “Ik leef mee met de personages”
  - “Ik kan goed meevoelen”
-

De vraag luidde: “Als het lezen van streekromans u in het algemeen een aangenaam gevoel geeft, kunt u dit gevoel dan omschrijven”? Deze vraag werd door 90 respondenten beantwoord. Naast “ontspannen”, “gezellig”, of “fijn gevoel” hadden de antwoorden die het meest frequent werden gegeven betrekking op “meeleven” (31 maal). In Tabel 11 is een aantal voorbeelden weergegeven.

Deze antwoorden suggereren in combinatie met het voorgaande dat meeleven *op zichzelf* als aangenaam wordt ervaren, zonder dat dit is gekoppeld aan leerzaamheid of een bevestiging van het eigen normenstelsel. Zoals ik heb laten zien is een personage als Dineke uitermate geschikt om hieraan tegemoet te komen. De achtergronden van het verlangen naar meeleven komen in het zesde hoofdstuk uitgebreider aan de orde.

## Tot besluit

Het genoegen waarmee duizenden vrouwen streekromans lezen kan niet worden afgedaan met een eenvoudige verwijzing naar de romantische plot. De liefdesgeschiedenis vormt slechts de helft van het verhaal; de romans bevatten tevens een relaas dat de verhouding tussen ouders en kinderen behandelt en waarin de tegenstelling tussen macht en onmacht, alwetendheid en verblinding relevant is. In dit hoofdstuk werd duidelijk dat deze tegenstelling op verschillende niveau's de structuur van de romans bepaalt. De lezer wordt door middel van de focalisatie uitgenodigd zich beurtelings te vereenzelvigen met de alles begrijpende, allesvergevende, alwetende moeder en met de afhankelijke, onwetende protagonist van het verhaal. De dynamiek van macht en onmacht regeert niet alleen de focalisatie, maar is ook relevant voor de actantiële structuur. Inhouden van het ene verhaalniveau worden zodoende uitgedrukt en bevestigd in het andere. Philippe Hamon (1973) en Susan Suleiman (1983) hebben dergelijke vormen van redundantie beschreven als kenmerk van realistische teksten. Zij zijn van mening dat de verdubbelingen bevorderlijk zijn voor, in de woorden van Hamon, “la cohésion et la désambiguïsation de l'information véhiculée” (Hamon 1973:423). Een dergelijke stapeling van betekenissen is ook hier relevant. De tegenstelling tussen beheersing en onmacht lijkt de semantische as te zijn waar het in streekromans van dit type om draait.

We hebben gezien dat de populariteit van de romans wel wordt verklaard uit het herkennen van onmachtsgevoelens; lezers zouden hun eigen machteloosheid in de verhalen weerspiegeld zien. Een dergelijke verklaring ligt historisch en sociaal-maatschappelijk gezien misschien voor de hand en wellicht speelt de herkenning van onmachtssituaties inderdaad een rol in het leesplezier. De aan-

trekkingskracht van deze positie heeft naar mijn mening echter nog een diepere achtergrond, die in hoofdstuk zes uitgewerkt zal worden.

Dat streekromans daarnaast ook een uitgesproken machtspectief bevatten, is bij mijn weten niet eerder opgemerkt. De vertellerstekst vormt een invitatie tot een dergelijk perspectief en leert dit aan het personage van de (goede) moeder. De retoriek van de teksten investeert de moederpositie met visuele en narratieve macht. Dat een dergelijke investering van een maatschappelijk ondergewaardeerde positie voor de lezeressen van het genre aantrekkelijk is, is een voor de hand liggende conclusie. Dat hiermee echter nog niet het laatste woord over de populariteit van deze boeken is gezegd, zal later duidelijk worden.

## Hoofdstuk 5 De taal van het hart

### Inleiding

“Echte liefde is het belangrijkste doel in het leven”. Hoe verschillend mijn respondenten ook denken over de normen en waarden die de personages in hun favoriete roman er op na houden, over het belang van de liefde bestaat geen verschil van mening. Wat de liefde betreft is (bijna) iedereen het met Dineke eens. Nu is dit op zichzelf niet zo verwonderlijk; het gaat hier om een opvatting die zeer algemeen geaccepteerd is, een cliché waarmee iedereen kan instemmen. Het concept functioneert in de wereld van verwijzing op een vergelijkbare manier. Ter illustratie citeer ik de inleiding van een door het weekblad *Margriet* georganiseerde enquête uit 1965 over liefde en huwelijk in Nederland:

Al heel lang volgt de liefde haar eigen, onveranderlijke en vaak wat raadselachtige wegen, maar na de laatste oorlog schijnt zij opeens een heel andere weg te zijn ingeslagen. Schaamteloos en wreed, ontgoocheld en verwrongen wordt de liefde ons getoond in tal van boeken en films, suikerzoet en smeltend in al te romantische verhalen en liedjes. Zò anders is deze weg dat wij ons soms afvragen: de echte liefde, de liefde van met hoop vervulde verloofden, de liefde van het huwelijk in al zijn volheid, bestaat zij nog? (1965)

“Echte liefde” is mysterieus, onveranderlijk en autonoom: zij volgt haar eigen, “vaak wat raadselachtige wegen”. De liefde is niet “schaamteloos en wreed, ontgoocheld en verwrongen” en ook niet “suikerzoet en smeltend”. Maar wat “echte liefde” dan wel is wordt uit dit citaat niet duidelijk. Men neemt aan dat de lezers van *Margriet* zelf wel weten wat “de liefde van met hoop vervulde verloofden, de liefde van het huwelijk in al zijn volheid” inhoudt. Het behoeft geen nadere toelichting.

“Ware liefde” lijkt misschien een wat ouderwets begrip, maar het idee heeft nog niets van zijn zeggingskracht verloren. Sommige auteurs zijn van mening dat het nog invloedrijker is dan vroeger: nu de traditionele richtinggevende instituten (kerk, familie, gemeenschap) aan betekenis hebben ingeboet, fungeert de liefde als nieuw oriëntatiepunt: “Love is religion after religion, the ultimate belief after the end of faith” schrijven Ulrich Beck en Elisabeth Beck-Gernsheim (1995:12). “Ware liefde” lijkt de postmoderne afkalving van de traditionele zingevende concepten te weerstaan:

Because real love has become a scarce and precious commodity, it holds enormous fascination for our individualized society, and finding it has become an existential matter – for everyone [...]. Or, to put it more pointedly: with the death of



love, while it seems to dissolve around us in lesser loves – parental love, sex on the side, flirting, companionship and family commitment – there is a mass search under way for a holistic ‘grand love’. (Beck and Beck-Gernsheim 1995:190)

Het uiteenvallen van de liefde in verschillende vormen van genegenheid laat het geloof in een “holistic ‘grand love’” onverlet. De auteurs gebruiken aanhalingstekens om aan te geven dat ze verwijzen naar een begrip dat niet nader kan worden omschreven en dat wellicht niet eens bestaat, maar dat niettemin als belangrijke notie in de samenleving aanwezig is. “Echte liefde” is een onverwoestbaar cliché.

Ruth Amossy en Elisheva Rosen betogen in *Les discours du cliché* (1982) dat uitdrukkingen die veelvuldig worden toegepast op den duur niet meer worden herkend als constructies maar worden ervaren als “natuurlijk” en “juist”. Hoe dichter wordt aangesloten bij het algemeen bekende, hoe waarschijnlijker zo’n begrip overkomt. De vooronderstellingen waarop het “algemeen bekende” is gebaseerd, blijven hierbij echter gewoonlijk impliciet.<sup>76</sup> Amossy en Rosen menen dat clichés niet alleen een werkelijkheidseffect oproepen, maar ook een grote overtuigingskracht bezitten:

[...] le cliché possède toujours une valeur argumentative. L’utilisation d’un trope usé s’insère dans une rhétorique comprise au sens le plus classique du terme - en l’occurrence, comme art de persuader. (1982:85)

Het algemeen bekende in de vorm van het cliché wordt door hen opgevat als basis voor overreding, als strategie, met behulp waarvan bepaalde betekenissen doorgang kunnen vinden. Met behulp van afgesloten uitdrukkingen wordt een overtuigend en waarheidsgetrouw kader gecreëerd, waarbinnen ook aan het concept gerelateerde betekenissen gemakkelijker worden aanvaard.

Dit inzicht is ook relevant voor het cliché “ware liefde”. Het wordt door vrijwel iedereen geaccepteerd en als vanzelfsprekend voor waar aangenomen. Het hoeft niet te worden gespecificeerd of geconcretiseerd, het wordt kritiekloos aanvaard. Toch blijkt “echte liefde” in de praktijk verschillende ladingen te kunnen dekken.

In dit hoofdstuk laat ik zien welke betekenissen “ware liefde” in streekromancontext heeft. Vervolgens beschrijf ik de retorische werking van dit cliché en laat zien hoe de algemeen aanvaarde status van het begrip invloed uitoefent op de acceptatie van een aantal min of meer verholde implicaties.

---

76. Amossy en Rosen (1982:48).

## Liefde op het eerste gezicht

Hoewel de verliefde boerenzonen en -dochters nooit uitleggen wat ze precies met “ware liefde” bedoelen, is het wel mogelijk uit de teksten een aantal kenmerken af te leiden. Zo springt de vonk meestal direct over. Dit zijn de gedachten van Doety uit *Je beloofde me liefde* wanneer ze haar Tjaard voor het eerst ziet:

Tjaard was veel knapper dan Bob, vond ze. Hij was groter en hij had zulke mooie bruine ogen. Toen hij daarnet een hand op haar schouder legde [...] had ze stillertjes gedacht: ik zou best verliefd op jou kunnen worden. Ze was nog nooit verliefd geweest, de andere meisjes in het tehuis wel. Sommigen dweepten met bepaalde jongens, waar zij niks in zag. Gek eigenlijk, dat ze Tjaard meteen zo aardig vond. (1989:62)

Bij de eerste ontmoeting hebben Tjaard en Doety het gevoel dat ze geen vreemden voor elkaar zijn, maar elkaar al heel lang kennen:

‘Ik ken je nog maar een paar uur, maar ik heb het gevoel je al jaren te kennen, Doety. [...]’ ‘Ik heb met jou hetzelfde,’ zei Doety zacht. ‘Jij bent voor mij geen vreemde jongen, maar eerder een vertrouwd iemand tegen wie ik alles zou durven zeggen’. (1989:69)

Doety verbaast zich over haar gevoelens voor een jongen die ze nog nooit eerder heeft gezien. Liefde op het eerste gezicht is voor de prille verliefden vaak een mysterieus verschijnsel. Jean Rousset (1981:99) beschrijft in zijn studie naar de functie van de eerste blikwisseling in de roman de pogingen van de protagonisten om deze raadselachtige sympathie te duiden: kennen ze elkaar nog uit hun kindertijd, of hebben ze elkaar in een droom eerder gezien? Er worden verschillende ideeën geopperd: “avertissements occultes, hérédité, image innée, souvenir oublié, impression de déjà vu [...]”(1981:92). Deze verklaringen illustreren het irrationele karakter van deze vorm van liefde. De verliefdheid overkomt Doety als een donderslag bij heldere hemel en wordt, zoals enige tijd later uit haar overpeinzingen blijkt, door haar ervaren als voorbeschikt:

Dat ze van hem hield, dat het geen kalverliefde was die ze voor hem voelde, maar dat de liefde puur was en waarachtig, dat wist Tjaard niet. Dat mocht hij niet weten en de anderen al evenmin. Het was haar geheim, dat ze allang gedeeld had met God. Tjaard was veel te druk met zijn carrière bezig, hij had geen tijd voor verliefdheid of liefde. Dat was niet erg, zij was nog jong, het kwam vanzelf goed. Ze wist immers heel zeker dat ze later met Tjaard zou trouwen en dan zou haar

geluk volmaakt zijn. Wat was ze toch eigenlijk een bevoorrecht kind dat ze de dingen van tevoren kon voorspellen. (1989:84)

Tjaard typeert zijn gevoelens als “liefde op het eerste gezicht”. Hij maakt er een grapje van, maar Doety is zich direct bewust van de ernst van haar emoties:

‘Liefde op het eerste gezicht?’ lachte Tjaard een rij prachtige, sterke tanden bloot. Het was schertsend bedoeld, slechts een grappige opmerking, want hij kende zichzelf en wist dat hij nog niet aan meisjes toe was. [...] En hij kende Doety te kort om te weten hoe ze hunkerde naar alles wat met liefde, warmte en geborgenheid te doen had. Haar zachte opmerking waarin verlangen lag: ‘Men zegt dat dat mogelijk is...’ drong niet tot hem door. (1989:36)

Voor Doety is het wel degelijk liefde op het eerste gezicht, “die ene vorm van liefde waar het in het leven om draait” (1989:186). Helaas wordt ze nog in hetzelfde gesprek geconfronteerd met de pijnlijke consequenties van haar gevoelens. Tjaard vertelt haar dat hij een tijdje naar het buitenland wil:

Hij keek haar aan, maar het enthousiasme in zijn ogen kon Doety niet delen. Zij voelde haar hartje ineenkrimpen, de pijn ervan kon ze niet thuisbrengen.[...] Ze besepte het nog niet, maar dit ogenblik zou het begin blijken te zijn van haar latere levensomstandigheden. (1989:71)

Liefde doet pijn, maar er is geen ontkomen aan, want Doety is een vrouw “die maar eenmaal in haar leven waarachtig van iemand houden kan” (1989:155). De pijn die ze nu nog niet kan thuisbrengen is een voorproefje van wat haar op dit gebied nog te wachten staat. Toch blijkt Doety’s intuïtie uiteindelijk juist: aan het eind van de roman besluiten Tjaard en zij met elkaar te trouwen.

Samengevat is “ware liefde” in deze roman voorbestemd, irrationeel, eenmalig, pijnlijk en van levensbelang. Aan *Tweedonker* en *Verzwegen verleden* ligt hetzelfde concept ten grondslag, ook hier is de liefde uniek (“zij zou ook nooit weer van een ander kunnen houden” (1968:117)) en “het allerbelangrijkste in het leven.” (1968:99)

Bovengenoemde kenmerken hebben in streekromans niets vrijblijvends, maar moeten veeleer worden opgevat als dwingende wetmatigheden. Dit laat zich illustreren aan de hand van het huwelijk dat Renske, in *Verzwegen verleden* (1988) sluit met Hilbrand Haan. Renske’s grote liefde geldt natuurlijk Anno, de held van het verhaal, en niet Hilbrand. Anno is Renske echter ontrouw. Na enige tijd krijgt Renske een huwelijksaanzoek van Hilbrand Haan. Renske kan geen huwelijk aangaan dat op iets anders gebaseerd is dan op “waarachtige liefde”:

Zij was er de vrouw niet naar om te denken: Nou ja, beter iets dan niets. Als er geen waarachtige liefde in het spel was zou ze er nooit aan beginnen en dat betekende simpelweg dat ze in dat geval Hilbrand teleur zou moeten stellen. (1988: 72)

Er tekent zich hier een conflict af tussen twee “wetten”: “ware liefde is eenmalig” (niet Hilbrand maar Anno is Renske’s ware liefde) en “een huwelijk moet gebaseerd zijn op ware liefde” (Renske trouwt niet met Anno maar met Hilbrand). De vraag is nu welke vorm Renske’s liefde aan moet nemen om aan beide “wetten” tegemoet te kunnen komen. Het dilemma wordt opgelost door een beroep te doen op een vorm van liefde die enerzijds wel “waarachtig” is maar anderzijds geen concurrentie vormt voor de liefde tussen man en vrouw. Het gaat dan natuurlijk om de moederliefde:

Hilbrand was voor haar een soort groot kind geweest. Op zijn beurt had hij waarachtig veel van haar gehouden. Hilbrand had nooit echt begrepen of aangevoeld hoezeer zij een kind miste. Als ze haar nood al eens klaagde, kon hij heel verwonderd zeggen: “Maar je hebt mij toch, Renske?” Dat was ook zo: Ze had hem en ze waren gelukkig samen. Ze bemoederde hem in stilte een beetje [...]. (1988:172)

Als het narratief ondanks de wet “ware liefde is eenmalig” een tweede huwelijk vereist, dan kan dat alleen met behulp van een “ander soort” liefde. De romantische liefde is hier verruild voor liefde tussen moeder en kind om aan beide wetten tegemoet te kunnen komen.

Deze opvatting van de liefde als eenmalig, van levensbelang, irrationeel, voorbestemd, onvoorspelbaar en pijnlijk, staat natuurlijk niet op zichzelf. Het is een zeer courante liefdesopvatting die thuishoort in de romantische traditie.

## **Romantische liefde**

Irving Singer geeft in *The Nature of Love* (1984) een overzicht van de ontwikkeling van het romantische liefdesconcept. Singer is van mening dat alle liefdesverhalen ontspringen aan het verlangen om gevoelens van isolement en separatie op te heffen en zich verbonden te kunnen voelen met een ander. Niet voor niets zijn de protagonisten van beroemde liefdegeschiedenissen vaak wezen, zoals Tristan, of ontheemden, zoals Isolde. De angst voor eenzaamheid vormt de motivatie voor het aangaan van het romantische avontuur.

Singer (1984:3) onderscheidt een realistische en een idealistische traditie in het denken over de liefde. Volgens de realisten gaan mensen een verbinte-

nis aan om redenen van persoonlijk gewin. Huwelijken worden in deze opvatting geïnterpreteerd als een samengaan van belangen en niet als een versmelting van persoonlijkheden. Singer merkt op dat binnen deze interpretatie van liefde het menselijk isolement wordt beschouwd als fundamenteel. Het kan niet worden opgeheven:

[...] things only conjoined can be readily separated; they may fit together but they cannot become an essential part of one another, and to that extent the overcoming of separateness remains incomplete. (1984:5)

In de idealistische traditie wordt dit isolement echter niet opgevat als onoverkomelijk. De twee geliefden worden naar lichaam en ziel één. Deze interpretatie van de liefde als samensmelting heeft een vroege uitdrukking in de woorden die Plato in *Symposion* Aristophanes in de mond legt. Deze vertelt dat mensen slechts de helft van een, door de goden gescheiden, oorspronkelijke totaliteit zijn. Hij beschrijft de liefde als heimwee naar de verloren eenheid:

Die liefde geeft ons onze oorspronkelijke gedaante terug: ze probeert twee helften te verenigen en zo het menselijk tekort te helen. (1997:91-92)

Wat de geliefden eigenlijk van elkaar verwachten kunnen ze niet onder woorden brengen, ze worden gedreven door een verlangen “dat je niet kunt benoemen, maar waarnaar je moet raden en gissen.” (1997:93) Als de smid Hefaistos zou aanbieden om hen voor altijd samen te smeden dan zouden ze daar graag mee instemmen:

We weten best dat niemand aan wie dit voorstel werd gedaan het van de hand zou wijzen of met een andere wens aan zou komen. Iedereen zou regelrecht denken een voorstel te hebben gekregen dat een langgekoesterd verlangen vervulde: je zo te verenigen, te versmelten met de geliefde dat twee mensen één worden. De achtergrond van dit verlangen is dat het beantwoordt aan onze oorspronkelijke aard, toen we ongedeeld waren. Dat streven, dat najagen van die ongedeeldheid, noemen we liefde. (1997:93)

De vereniging met de geliefde is in deze opvatting het herstellen van een oorspronkelijke heelheid; niet voor niets zijn de ongedeelde wezens die Aristophanes beschrijft rond.

Het idee van samensmelting (merging) speelt met name in de Romantiek een belangrijke rol: “What is merged [...] contains a common element, an identity that defines the nature of both participants equally well” (Singer 1984:5) De eerste blikwisseling tussen de geliefden “signifies the meeting

and mingling of souls” (1984:7). Ze begrijpen dat ze voortaan onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en dat dat op een fundamentele manier altijd al zo geweest is:

In finding the beloved, each lover discovers the hidden reality which is himself. In this sense, the lovers have always been united, despite their physical separation, for they have always shared the same selfdefinition. (1984:5-6)

In de idealistische traditie wordt de liefde gezien als intuïtieve en irrationele kracht gericht op het helen van een oneigenlijke separatie. Het gaat hier om een kracht die de dagelijkse werkelijkheid kan transcenderen (1984:294) en die zich soms zelfs uit in magie: de liefdesdrank waarvan Tristan en Isolde drinken, de pijlen van Cupido die Dido en Aeneas treffen en de rituele kus waarmee de prins zijn slapende schoonheid tot een hogere vorm van bewustzijn wekt (1984:7).<sup>77</sup>

“Ware liefde” in streekromans is onmiskenbaar gestoeld op het idealistische idee van samensmelting. De eenmaligheid van de liefde laat zich uit dit idee verklaren. Plato laat Aristophanes zeggen: “Ieder van ons is dus een *symbolon* van iemand” (1997:92), dat wil zeggen: een helft waar maar één enkele andere helft op past.<sup>78</sup> De liefde is van levensbelang omdat alleen deze persoon de eenzaamheid kan opheffen en de oorspronkelijke toestand van volkomenheid kan herstellen. Het idee van een aanvankelijke eenheid verklaart ook herkenning, ongemotiveerde sympathie en liefde op het eerste gezicht: “se voir, c’est [...] se reconnaître - avant de pouvoir se connaître” zegt Jean Rousset (1981:99). Tenslotte kunnen de gevoelens van voorbestemming en de zo kenmerkende irrationaliteit van de streekromanliefde op deze opvatting worden teruggevoerd.

### Liefde is een investering

Streekromanliefde past dus in het romantische liefdesconcept. De liefde heeft in deze boeken echter ook een heel andere kant, die tot uitdrukking komt in de beeldspraak. Lakoff en Johnson betogen in *Metaphors we live by* (1980:3) dat ons conceptuele systeem grotendeels metaforisch van aard is en dat hierdoor denken, waarnemen en ervaren in belangrijke mate via beeldspraak verlopen.

---

77. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze magische middelen en hun betekenis ook: J.R. Haule: *Divine madness. Archetypes of Romantic Love* (1990).

78. Een symbolon is bijvoorbeeld een door midden gesneden dobbelsteen, waarvan de geliefden ieder een helft bewaren.

Metaforen oefenen invloed uit op de manier waarop een bepaald concept wordt ervaren en op de handelingen die uit deze ervaring voortvloeien. Door de eenzijdige belichting van bepaalde aspecten van een concept verdwijnen andere kanten ervan naar de achtergrond. Met betrekking tot de liefde laten Lakoff en Johnson zien hoe een nieuwe metafoor “Love is a collaborative work of art” de nadruk legt op actieve samenwerking. Vergeleken met het bekende “Love is madness” verdringt de nieuwe metafoor de “out-of-control” aspecten die verbonden zijn met “madness” en geeft aanleiding tot een andere opvatting over liefde en een andere manier van handelen:

If love is madness, I do not concentrate on what I have to do to maintain it. But if it is work, then it requires activity [...]. (1980:142)

Lakoff en Johnson (1980:9) betogen verder dat metaforen niet op zichzelf staan, maar deel uitmaken van coherente systemen. Zygmunt Bauman beschrijft een dergelijk systeem in zijn studie *Liquid Love* (2003). Bauman is van mening dat in de metafoor die op dit moment in westerse samenlevingen dominant is, de liefde wordt voorgesteld als een investering:

A relationship, the expert will tell you, is an investment like all the others: you put in time, money, efforts that you could have turned to other aims but did not, hoping that you were doing the right thing and that what you’ve lost or refrained from otherwise enjoying would be in due course repaid – with profit. (2003:13)

De “winst” die een dergelijke investering zou moeten opleveren is een vorm van veiligheid: een helpende hand op een kritiek moment, troost bij verdriet, gezelschap in eenzaamheid, “consolation in defeat and applause in victory” (2003:13). Deze specifieke conceptualisering van de liefde maakt het echter onwaarschijnlijk dat de winst daadwerkelijk kan worden geïncasseerd. Aandeelhouders verkopen immers hun aandelen zodra de tijd daar gunstig voor is:

It makes the holding or the forfeiting of the investment a matter of your calculation and decision – but there is no reason to suppose that your partner won’t wish, if need be, to exercise a similar discretion and won’t be free to do so if and when she or he wishes. (2003:15)

Als liefde een investering is, dan kan ze van de hand worden gedaan zodra ze niet genoeg meer oplevert. Partners in een dergelijke relatie zijn niet bereid tot moeizaam onderhoud en hard werk, maar wisselen hun relatie in zodra ze er meer “in moet” dan “er uit komt”:

Unless the choice is restated daily and ever new actions are taken to confirm it,

affinity will wilt, fade and decay until it falls or crawls apart. [...] For us, denizens of the liquid modern world that abhors everything that is solid and durable, that is unfit for instant use and allows no end to effort, such a prospect may be more than one would willingly bargain for. Establishing a bond of affinity proclaims the intention of making the bond like that of kinship – but also the readiness to pay the price of the avatar in the hard currency of day-in, day-out drudgery. (2003:29)

Burgers van de hedendaagse “liquid modern” samenleving, gewend aan de instant-bevrediging van iedere behoefte, zijn volgens Bauman nauwelijks bereid de prijs, in de vorm van dagelijkse zorg en inzet, voor het onderhouden van een relatie te betalen. Dit heeft niet alleen gevolgen voor de duurzaamheid van liefdesrelaties, maar ook voor de stabiliteit van verwantschapsnetwerken:

The falling out of fashion and out of practice of orthodox affinity cannot but rebound on the plight of kinship [...]. Kinship networks cannot be sure of their changes of survival, let alone calculate their life expectations. That brittleness makes them all the more precious. (2003:30-31)

Relaties met geliefden en verwanten worden in de hedendaagse samenleving niet langer ervaren als vanzelfsprekend en “voor altijd”, maar als breekbaar en delicaat. De opvatting van liefde als investering impliceert dat relaties worden opgevat als snel roulerende, kortlopende projecten. Dit heeft een negatief effect op hun duurzaamheid en geeft aanleiding tot gevoelens van eenzaamheid en onveiligheid.

## **Liefde is een tuin**

Terug naar de streekromans en de implicaties van de liefde in deze boeken. In de bovengenoemde romans komen twee systemen van metaforen opvallend vaak voor. Een daarvan past in het romantische concept, de andere verbeeldt de liefde op een nieuwe manier.

Echte liefde wordt in streekromans veelvuldig geassocieerd met pijn en kwetsuren. Sporen daarvan zijn terug te vinden in *Verzwegen verleden* waar Renske’s moeder haar opluchting uitspreekt over het feit dat haar dochter in ieder geval niet zwanger is van de ontrouwe Anno: “[I]k ben blij dat jij, wat dat betreft, ongeschonden uit de strijd bent gekomen” (1988:42). Liefde is strijd en kan de participerende partijen schenden. In de gebruikte oorlogsmetafoor (aangeduid door de woorden: “kwetsbaar”, “ongeschonden”, “strijd”) wordt het ge-



welddadige aspect van de liefde benadrukt. Ik citeer hier de manier waarop Dineke over de liefde denkt:

Liefde, je kon er als mens niet zonder, prakkizeerde Dineke, maar wat kon die evengoed diepe wonden slaan bij een mens. (1988:48)

De liefde wordt in deze beeldspraak opmerkelijk gewelddadig verwoord. Er is sprake van “diepe wonden slaan”, als met een scherpe bijl of een zwaard. De slagen die door de liefde worden toegebracht kunnen bovendien niet worden ontweken (“je kon er als mens niet zonder”). Liefde is strijd, littekens lijken onvermijdelijk.

Een heel andere opvatting van de liefde komt naar voren in metaforen van zaaien en oogsten:

Wie liefde zaait zal liefde oogsten... dat spreekwoord bestaat niet voor niets. (1988:155)

Op het bestaande spreekwoord “Wie wind zaait zal storm oogsten” (Hosea 8:7) is een nieuwe variant “geënt”: “Wie liefde zaait zal liefde oogsten”. De betekenisoverdracht vindt plaats op basis van herkenning van de oude vorm, die “niet voor niets” bestaat. Het spreekwoord heeft oorspronkelijk een negatieve betekenis: “het kwaad loont zijn meester”. Bovendien bevat het een element van onbeheersbaarheid: de storm die is opgeroepen (bij Hosea is het zelfs een wervelwind) is niet meer in de hand te houden. Het nieuwe spreekwoord heeft als “onderlaag” dus een negatief geconnoteerde onbeheersbaarheid. Juist dit aspect maakt het spreekwoord zo geschikt als grondvorm voor een nieuwe variant. Want ook de liefde wordt gezien als een autonome, potentieel gevaarlijke kracht, een wervelwind die in korte tijd onherstelbare schade kan aanrichten. Het nieuwe spreekwoord biedt dus een vorm van beheersing, een bezwering van het liefdesgeweld. Door het “groeien” van de liefde voor te stellen als een natuurlijk en geleidelijk verlopend, beïnvloedbaar proces, worden de gevaarlijke, onvermijdelijke en onbeheersbare aspecten van het liefdesconcept verdronken: het angstaanjagende wordt controleerbaar gemaakt. De “zaai- en oogst-metaforen” bieden een nieuwe conceptualisering van de liefde en daarmee een vorm van beheersing van een potentieel gevaarlijke macht. De liefde kan worden opgevat als een zich langzaam ontwikkelend en betrouwbaar proces.

De beeldspraak van zaaien en oogsten is consistent met een complex van metaforen dat door Robert J. Steinberg (1998) in *Love is a Story. A New Theory of Relationships* (1998) wordt aangeduid als “gardenstories.” In het tuinverhaal wordt de relatie opgevat als levend organisme dat voortdurende aandacht en koestering behoeft:

No other kind of story involves quite the constant caring and attention that is found in a garden relationship. (1998:151)

De “mission-statement” van partners in een dergelijke relatie luidt: “I believe no love will survive without constant care and nourishment” (1998:151). Liefdesgeschiedenissen die zijn gebaseerd op de tuinmetafoor zijn eerder “compionate” dan “passionate” (1998:151). Maar het gebrek aan harts-tocht, zegt Steinberg, wordt ruimschoots gecompenseerd door de duurzaamheid van dit type relatie (1998:151).

In de tuin-opvatting kan de liefde met de juiste zorg, inzet en toewijding geleidelijkaan tot bloei gebracht worden. Deze interpretatie wijkt af van de romantische opvatting waarbij de liefde volmaakt is vanaf het moment dat de geliefden voor het eerst het oog op elkaar laten vallen. In verhalen die zich aan het romantisch draaiboek houden zijn er weliswaar misverstanden mogelijk - en zelfs noodzakelijk: zonder misverstanden immers geen verhaal - maar in de slotscène blijkt dat de geliefden vanaf het allereerste moment wederzijds en volmaakt van elkaar hielden. Ze completeren elkaar als beide delen van een *symbolon*.

George Paizes laat in zijn studie *Love and the Novel* (1998) zien dat het tussen de held en de heldin van de veelgelezen Harlequinroman liefde op het eerste gezicht is. De (emotionele en/of fysieke) verwijdering tussen de geliefden komt in deze romans dan ook niet voort uit de onvolkomenheid van de liefde, maar moet worden toegeschreven aan misverstanden en verkeerde interpretaties. In de slotscène sluiten zij elkaar in de armen en wordt de juistheid van de gevoelens tijdens de eerste ontmoeting bevestigd:

The first meeting is underscored by the moment of ‘recognition’ between the lovers, which is both private and undeclared. ‘Recognition’ however, finds expression as ‘*misrecognition*’, overt and public, and hence the conflict of attraction and repulsion. The final meeting [...] often involves the overcoming of ‘mis-recognition’, and hence the value of explanations. But in so far as it involves a final overcoming of ‘mis-recognition’, it retrospectively affirms the value and force of the original ‘recognition’. (1998:149-150)

De liefde is al bij de eerste blikwisseling volmaakt, maar wordt door de geliefden aanvankelijk anders geïnterpreteerd of ontweken, vaak uit angst voor de hevigheid van de gevoelens:

‘I have *always* loved you’, [...] is a theme repeated by the hero or the heroine. As such it is an explanation of ‘passion-love’ and at the same time it is an explanation of why it was resisted. In the words of the hero, “I liked you too much – that was the problem... I was afraid to trust my instincts... so I found myself fighting my own feelings for both our sakes.” (1998:154)

Als de misverstanden uit de weg zijn geruimd, wacht de minnaars een gloedvolle toekomst. In de woorden van de Harlequinromance: “Yesterday seemed like a decade ago, and tomorrow was opening up for them like a rosebud unfurling its petals under the first rays of the sun.” (1998:154).

Dit einde van rozengeur- en maneschijn contrasteert veelzeggend met de slotscènes van de streekromans die in deze studie centraal staan. In *Tweedonker* besluit Geertien om met Hendrik-Jan te trouwen terwijl zij weet dat zijn hart aan een ander toebehoort:

Hij houdt nog van Koba, ze weet het. Ze wil “nee!” zeggen [...] maar ze kan het niet. Ze is zwak, want ze heeft hem lief. Als ze toestemt zal hij altijd bij haar zijn. Ze zal voor hem kunnen zorgen, ze zal zijn kinderen onder haar hart dragen, ze zal hem omringen met alle liefde die ze heeft en eens zal hij misschien van haar gaan houden. Eens zal het wonder misschien gebeuren dat de bede van haar hart verhoord wordt. (1968:287)

Geertien is zich ervan bewust dat er nog flink wat werk moet worden verzet voordat er liefde kan worden “geoogst”. “Liefde zaaien” betekent hier veel zorgen: eerst voor Hendrik-Jan en later voor zijn kinderen die ze “onder haar hart” zal dragen. Bovendien moet Geertien bereid zijn haar eigenbelang op te offeren: “dat hij gelukkig werd, was dat niet het allerbelangrijkste?” (1968:145)

Ook *Je beloofde me liefde* (1989) eindigt met de belofte van een liefde die nog tot volmaaktheid moet groeien. In de woorden die Tjaard in de slotscène van dit boek tot Doety richt, vinden we de tuinmetafoor terug:

Ik zou niets liever willen dan je het geluk aanreiken waar je recht op hebt, waar je naar verlangt, maar ik kan je niks beloven. .. Ik ben naar je toegekomen om je mijn vriendschap weer aan te bieden en heel tere gevoelens die ik voorheen niet had. Ik kan je geen onvoorwaardelijke liefde aanbieden, Doety, maar als ik nu tegen je zeg dat ik vurig hoop dat er uit een hernieuwde vriendschap meer groeien mag dan vroeger het geval was, deel je die hoop dan met mij? (1989:188)

Tjaard spreekt de hoop uit dat er uit zijn gevoelens voor haar “meer groeien mag dan vroeger het geval was”. De liefde is (nog) niet tot volle wasdom gekomen, Tjaard kan haar geen “onvoorwaardelijke liefde” aanbieden. Doety moet geduld hebben voor ze kan wegdromen in de armen van haar held, maar: “een vrouw die waarachtig liefheeft, kan wachten, omdat hoop een prachtige toekomst in zich meedraagt” (1989:188).

Ook *Verzwegen Verleden* eindigt niet met een liefde die “af” is, maar met het besluit van Anno en Renske om het opnieuw met elkaar te proberen. Dit nieuwe begin wordt weerspiegeld in het opbloeien van de natuur:

Ze prikten een trouwdatum in mei. Waar zouden ze nog op wachten? Die maand, vond Renske, droeg niets dan beloften in zich. Wanneer alles in de natuur uitbotte en opnieuw begon, was dat voor haar een aansporing om ook opnieuw te durven beginnen. (1988:200)

Er is in geen van deze romans sprake van een ongecompliceerd happy end waarbij de helden “nog lang en gelukkig” leven. De tuinmetafoor laat zien dat er geduld moet worden geoefend en dat er moet gewacht, gewerkt en gezorgd voordat er liefde kan worden geoogst.

Deze specifieke opvatting van de liefde is gegenderd: het zijn de vrouwelijke personages die zich op het snijvlak van de twee metafoorcomplexen bevinden. Hun liefde is (volgens het romantisch scenario) groots en onvoorwaardelijk, maar zij zijn tevens bereid om (aan de hand van de tuinmetafoor) het hart van hun partner met geduld en toewijding stukje bij beetje te veroveren. Dit zorgt voor een dramatische spanning in deze personages en heeft ook een retorisch effect. In tegenstelling tot de mannelijke helden van de liefdesgeschiedenis, die gedreven door lust of materieel gewin de “foute” vrouwen het hof maken en in het algemeen op het gebied van de liefde tekort schieten, weten de vrouwelijke personages met onfeilbare zekerheid wie hun ware wederhelft is. Het “hogere” perspectief op het gedrag van de held, dat in het vorige hoofdstuk bleek te zijn verankerd in het moederpersonage, wordt in de liefdesgeschiedenis herhaald in de vrouwelijke geliefden. Hun inzicht in de “ware liefde” en in de handleiding die daarbij hoort, nodigt uit tot een betrokkenheid die hun actantiële objectpositie overstijgt.

Streekromanliefde staat voor een belangrijk deel in de romantische traditie. Romantische liefde kan toeslaan als donderslag bij heldere hemel en wordt gezien als een blinde, potentieel ontwrichtende en daarom ook gevaarlijke kracht. Dit laatste komt tot uitdrukking in metaforen die spreken van verwondingen, pijn en littekens.

De beeldspraak belicht echter ook een kant van de liefde die afwijkt van het romantisch scenario. In de metaforiek van zaaien en oogsten staat zij in het teken van geleidelijke ontwikkeling, duur, toewijding en zorg. De onstuimige en onbeheersbare aspecten van de romantische liefde worden zodoende bezworen. Deze opvatting van liefde biedt, in ruil voor volledige inzet en levenslange toewijding, een vorm van zekerheid en veiligheid.

## **Tot besluit**

Ware liefde is een cliché met zo’n dagelijkse courantie dat mijn respondenten het, zonder dat het nader hoeft te worden gespecificeerd, noemen als het be-

langrijkste doel in het leven. Ik heb dit cliché hier opgevat als retorische strategie: vanwege de herkenning op het eerste gezicht wordt het onkritisch aangemerkt als waar. De bekendheid zorgt ervoor dat ook betekenissen die verhuld in het begrip liggen opgesloten gemakkelijker worden aanvaard. Ik heb in dit hoofdstuk door het vanzelfsprekende uiterlijk van de “ware liefde” willen heenkijken om te zien wat het begrip in streekromancontext precies inhoudt. Om het specifieke van de streekromanliefde beter tot zijn recht te laten komen, heb ik deze invulling afgezet tegen enerzijds de romantische en anderzijds de hedendaagse opvatting van liefde.

De beeldspraak in de boeken stelt de liefde voor als levend organisme dat op dagelijkse basis zorg, voeding en onderhoud nodig heeft. In de groei-metafoor wordt een kwijnende relatie niet van de hand gedaan, maar net zo lang gekoesterd en met zorg omringd tot zij tot bloei komt. De metaforiek nodigt uit tot geduld en toewijding. Relaties worden opgevat als duurzaam en voorgesteld als levenslange “commitments”. Deze specifieke inkleuring stelt, in contrast met het stormachtige karakter van de romantische en het vluchtige van de contemporaine liefdesopvatting, de minnaar, in ruil voor levenlange toewijding, veiligheid en zekerheid in het vooruitzicht. Dit geeft deze voorstelling van de liefde, bij alle turbulentie die het begrip met zich meebrengt, uiteindelijk een geruststellend karakter. Eenzaamheid is overkomelijk, verbondenheid wordt een kwestie van inzet en geduld. Lezers van de romans worden door deze inkleuring uitgenodigd tot een interpretatie van liefde die weliswaar grote offers vergt, maar die ook overzichtelijk en veilig is.

Bauman noemt in *Liquid Love* (2003:25) liefdesrelaties en verwantschapsrelaties als twee remedies tegen de eenzaamheid. Hij typeert deze relaties als de beide “ankers” van het bestaan. In het vorige hoofdstuk bleek dat streekromans zowel een romantisch verhaal als een ouder-kind relaas bevatten. Uit de enquête bleek dat lezers beide verhaallijnen zien en waarderen. Dit hoofdstuk vormde een zoektocht naar de invulling van het brandpunt van het romantische verhaal: de “ware liefde”. Het cliché bleek de lezers uit te nodigen tot een troostrijke interpretatie van het begrip. In het volgende hoofdstuk staat dit tweede “levensanker”, de verbeelding van de ouder-kindrelatie centraal.

## Hoofdstuk 6 Moeder en kind

### Inleiding

In de voorgaande hoofdstukken onderzocht ik een aantal veelgehoorde opvattingen over streekromans. De boeken zouden zo populair zijn vanwege hun beschrijvingen van een geromantiseerd en geantiquiseerd platteland, of omdat ze de lezers in staat zouden stellen om weg te dromen bij een eenvoudige liefdesgeschiedenis met een happy end, of vanwege het feit dat ze het normen- en waardenstelsel van hun lezers zouden reflecteren.

Uit de narratologische analyse van de romans en uit de reacties op de enquête bleek echter dat geen van deze elementen volledig verantwoordelijk kon zijn voor het leesplezier. In het vierde hoofdstuk kwam er een dynamiek van macht en machteloosheid aan het licht, die op verschillende niveau's van analyse relevant bleek.

Het moederpersonage bleek als belangrijkste focalisator een bijzondere narratieve positie in de romans in te nemen. Haar inzicht in en oordeel over de handel en wandel van de personages die haar omringen is (bijna) net zo volmaakt als dat van de alwetende verteller. Vanwege haar buitengewoon grote gevoeligheid, haar inlevingsvermogen en haar sterk ontwikkelde intuïtie kent zij haar kinderen en dorpsgenoten, met al hun liefdes- en huwelijksperikelen, beter dan enige ander personage. Zij is hoogste morele autoriteit in het verhaal en kan worden opgevat als intradiëgetische stand-in voor de verteller.

De focalisatiestructuur van de romans geeft tevens aanleiding tot meeleven met een perspectief dat in het teken staat van machteloosheid. Dit perspectief is verbeeld in de helden van de liefdesgeschiedenis. Op welke wijze identificatie met een personage dat zich keer op keer vergist, geen enkel doel op eigen kracht bereikt en zich in het realiseren van zijn idealen steeds opnieuw gedwarsboomd ziet door hogere machten, voor lezers aantrekkelijk kan zijn, is niet eenvoudig te begrijpen.

Ik wil in dit hoofdstuk onderzoeken welke psychologische mechanismen aan het meeleven met beide bovengenoemde perspectieven ten grondslag liggen en op welke manier dit aanleiding kan geven tot leesplezier. Ik zal daarbij aansluiten bij het theoretisch kader dat het best is toegesneden op het beschrijven van deze processen, namelijk de psychoanalyse. Vervolgens zal ik een antwoord formuleren op de vraag wat deze boeken nu specifiek aantrekkelijk maakt voor vrouwelijke lezers.

## De romancerevolutie

Tussen 1982 en 1985 vond er onder lezers van romances in de Verenigde Staten een stille revolutie plaats. Carol Thurston, die deze ontwikkeling optekende, laat zien dat lezers van romances vanaf 1982 een verlangen kenbaar maakten naar “a well-developed hero point of view”. De boeken werden traditioneel volledig vanuit het perspectief van de heldin geschreven. In 1985 stond een “mixed heroine-hero point of view” echter boven aan de lijst met hoogst-gewaardeerde romance-ingrediënten. Thurston betoogt dat lezers niet langer uitsluitend het perspectief van de heldin willen delen; ze willen vooral in het hoofd van de held kunnen kijken om te ontdekken wat en hoe hij denkt, waarom hij reageert zoals hij doet en wat zijn problemen en motivaties zijn. Ze concludeert dat de “inclusion of the hero’s perspective in the narrative is the biggest change that the romance has undergone in the last 15 years”.<sup>79</sup> Thurston analyseert dit fenomeen niet verder, maar volgens romance-auteur Laura Kinsale impliceert deze ontwikkeling dat de lezers niet alleen het mannelijk perspectief willen delen, maar daadwerkelijk uit zijn op een emotionele identificatie met de held. Een en ander houdt, in haar opvatting: “a plain rejection of heroine-identification in favor of hero-identification” (1996:44) in.

Tot 1980 was het uitgeefbeleid van de romance-industrie in de Verenigde Staten volledig gebaseerd op de gedachte dat de lezer zich altijd met de heldin identificeert:

At that time, authors were actually prevented from using the male viewpoint by their publishers, who clearly operated solidly within the idea that the reader always identifies with the heroine (1996:42)

In de loop der tijd verzetten de Amerikaanse uitgeverijen hun bakens echter en pasten hun aanbod aan de vraag aan. Hedendaagse romances bevatten een dubbelperspectief en geven zowel inzicht in de gedachten van de heldin als in die van de held.

Deze ontwikkeling is niet zonder consequenties gebleven voor het denken over de psychologische achtergronden van romance-reading. Zoals Frantz (2002:19) betoogt, plaatst de perspectiefrevolutie vraagtekens bij de meest geaccepteerde verklaring voor het fenomeen, namelijk dat de boeken gelezen worden vanuit een diepe behoefte aan affectieve bevestiging. Deze verklaring werd ontwikkeld door Janice Radway in haar veelbesproken boek *Reading the Romance* (1984). Radway, die zich baseert op Nancy Chodorows psychoanalytische werk *The Reproduction of Mothering* (1978) is van mening dat de lezers,

---

79. Zie Thurston (1987:99).

in hun rollen van huisvrouw en moeder, lijden aan een geïnstitutionaliseerd tekort aan emotionele vervulling. Ze zien dit tekort weerspiegeld in de situatie van de heldin van romantische fictie, die op de eerste bladzijden van het boek vaak letterlijk en figuurlijk verloren is. De stemming op de eerste pagina's appeleert daardoor bij de lezers aan herkenbare gevoelens van eenzaamheid, verlies en hulpeloosheid. Het lezen van de romance vervangt dit gevoel van leegte geleidelijk door gevoelens van tevredenheid en vervulling. Omdat de handelingen van de held metaforisch verbonden zijn met moederlijke aandacht en koestering, kan de lezer zichzelf, als gevolg van haar identificatie met de heldin, tijdelijk ervaren als het object van deze aandacht. Uit interviews met lezers concludeert Radway dat het leesproces van de "romance reader" zich laat interpreteren als (onbewust) verlangen naar de emotionele kwaliteit van de vroege moeder-dochterbinding.

De wens van de lezer om het perspectief van de held te delen, kan echter niet worden verklaard uit een behoefte aan koestering door middel van identificatie met de heldin. Frantz suggereert als alternatieve verklaring voor de behoefte aan het mannelijk perspectief een verlangen naar controle:

The reader believes that if only she could see what the hero is thinking as he falls in love with the heroine; and once the hero's thoughts are revealed, if only she could recognize them as similar to her own thoughts when she falls in love; and once the similarity is noticed, if only the hero could come to recognize that her way of thinking is the better way - then, for the reader, the hero and the patriarchal power that he represents can be knowable, understandable - controllable. (2002:20)

Door de gedachten van de held te delen wordt zijn potentieel gevaarlijke gedrag voor de lezer invoelbaar en beheersbaar. Frantz ontwikkelt haar theorie aan de hand van een "rape scene" waarbij uit de gedachten van de held blijkt dat hij machteloos staat ten opzichte van de onweerstaanbare erotische aantrekkingskracht van de heldin. Hij heeft daarom geen andere keus dan toe te geven aan zijn agressieve seksuele impulsen (in het volgende citaat is Ross de held, Lydia de heldin, en Sandra Brown de auteur van het verhaal):

The reader, however, is reassured about the hero's motivations concerning the rape by being able to read Ross's mind, to hear his confessions of tenderness and need, both before and after he penetrates Lydia. [...] If Sandra Brown had not included Ross's point of view of the rape, it would feel too much like a real rape to the reader - an unmotivated, malignant, random exercise of patriarchal power. (2002:31).



Frantz is van mening dat inzicht in de gedachten van de held deze scène voor de lezer controleerbaar maakt. Ik deel de interpretatie die Frantz van deze scène geeft niet; ik zie in de tekstuele uitnodiging om het perspectief van de held te delen eerder een retorische verdubbeling van de verkrachting. Naar mijn mening praat Frantz de verkrachting op onacceptabele wijze goed. Het is mij hier echter te doen om haar opvatting van identificatie. Frantz lijkt op sommige plaatsen uit te gaan van een proces waarbij de lezer tijdelijk de gevoelens van de identificatiefiguur deelt. Dit is bijvoorbeeld het geval in de volgende passage:

The reader, recognizing herself in Ross' confusion, knows that Ross is yearning for love [...]. (2002:31)

In deze interpretatie herkent de lezer zichzelf in de gevoelens van de held en deelt in diens verwarring en behoefte aan koestering. Op andere plaatsen lijkt er echter sprake van een proces waarbij identificatie juist leidt tot cognitieve en emotionele afstand ten opzichte van het personage. Dit blijkt onder meer uit het volgende citaat:

Being able to see inside Ross's head grants the reader power over the perpetrator of the rape by allowing her to see him at his most helpless against the power of the heroine, even as she is at her most helpless. (2002:31)

Omdat de focalisatie tijdens de verkrachting bij Ross ligt, is de lezer in staat om hem "at his most helpless" te zien. Dit leidt echter niet tot een gedeelde emotie van machteloosheid, maar resulteert juist in gevoelens van macht (power) bij de lezer. Frantz gaat ervan uit dat identificatie met zowel de "subordinate" als de "superior power positions" voor de lezer gevoelens van controle met zich meebrengt:

The reader, whether identifying with one or the other, has the possibility of identifying with both, of feeling the power of both, because she has knowledge of both. [...] The economy of patriarchal use is overturned in the romance novel by the reader's intimate knowledge of both the subordinate and superior power positions. (2002:32)

Frantz lijkt hier onder identificatie twee verschillende processen te verstaan, waarbij de gevoelens en gedachten van de identificatiefiguur in het ene geval wel, en in het andere geval niet worden gedeeld. In het vierde hoofdstuk bleek dat de meestgelezen streekromans op retorische wijze uitnodigen tot meeleven met de held van de liefdesgeschiedenis, een geschiedenis die wordt gekenmerkt door hulpeloosheid, verblinding, onwetendheid en het na-

streven van verkeerde doelen. Ongeveer de helft van de lezers neemt deze uitnodiging aan. Ik deel de identificatieopvatting van Frantz niet en kan daarom niet aannemen dat meeleven met de hulpeloze protagonisten aanleiding geeft tot gevoelens van controle. Hieronder formuleer ik, aan de hand van passages uit *Je beloofde me liefde* (1989), een alternatieve verklaring voor de aantrekkingskracht van deze positie.

### **Scheiding en hereniging**

De protagonist van *Je beloofde me liefde* is het weesmeisje Doety. Doety's grootste verlangen is "een plekje vinden waar [ze] altijd mag blijven". Als ze als klein meisje na een aantal mislukte adopties weer in het kindertehuis in Groningen terugkomt zegt ze:

'Misschien is het wel zo dat ik aldoor wat omzwerven móest voordat ik uiteindelijk in Groningen terecht kwam waar - hopelijk - het geluk op me te wachten ligt. Ik ben een ware pechvogel tot nu toe, maar eens zal ik een plekje vinden waar ik altijd blijven mag. Waar het warm is en fijn. Dat weet ik zeker, dat voorvoel ik!' (1989:9)

Doety vindt het veilige plekje waarnaar ze zo verlangt op de hoeve van Lotte, die haar omringt met onvoorwaardelijke moederliefde. Samen met haar boerderij - het gaat hier weer om een personage/ruimteactant - biedt zij Doety warmte, veiligheid en liefdevolle bescherming. Omdat ze graag wil dat Doety zich thuisvoelt op de hoeve, richt ze voor haar een eigen kamertje in, met mooie meubeltjes in warme kleuren. Doety reageert ontroerd:

Haar ogen drukten verrukking en ongeloof uit, haar mond beefde toen ze fluisterde: 'Wat mooi...wat schitterend allemaal. Zo ongeveer heb ik mij altijd een eigen kamer gewenst. Ik kan het haast niet geloven...'

'Ik heb mijn best voor je gedaan,' zei Lotte, 'en je had me geen mooier compliment kunnen geven. We zijn nu dus allebei blij!'

'Ik ben niet alleen blij,' zei Doety zacht. Ze keek Lotte wat verloren aan toen ze bekende: 'Ik kan het niet uitleggen wat ik voel...er zitten rare kriebels in mijn buik. Dat heb ik altijd als ik bijna moet huilen.'

Lotte, die aanvoelde wat er in het meisje om moest gaan, voelde haar eigen gemoed volstromen. Ze deed toen wat ze niet laten kon: ze trok Doety tegen zich aan en zei uit de volheid van haar hart: 'Ach, jij lieve schat. Als ik je niet veel liever lachen zag, zou ik zeggen: huil maar, bij mij zijn je tranen veilig.' (1989:30)

In Doety's reactie op haar nieuwe kamertje ligt het hele drama van het wees-

kind besloten: na jaren van omzwerving weet ze zich voor het eerst welkom, geaccepteerd en gewenst.

Doety en Lotte zijn de belangrijkste focalisatoren in dit verhaal, er is hier weer sprake van een dubbelperspectief. Deze passage wordt gefocaliseerd door Lotte, die “aanvoelt” wat er in Doety omgaat. Doety’s onuitgesproken emoties (“Ik kan het niet uitleggen wat ik voel...”) vormen een “open plek”, die het voorstellingsvermogen van de lezer stimuleert. Deze wordt eerst aangezet om zich te verplaatsen in Doety’s gevoelens van verlatenheid als weeskind en vervolgens in het opheffen van deze eenzaamheid, namelijk op het moment dat Lotte’s gemoed volstroomt en zij haar nieuwe pleegdochter in haar armen sluit. Dit is een van de vele passages in de roman die aanstuurt op een betrokkenheid als ouder bij een kind op zoek naar een ouder.

Ondanks Lotte’s niet-aflatende bevestiging, blijft Doety bang dat ze wordt teruggestuurd naar het kindertehuis. De roman is zo opgebouwd dat Doety’s angst steeds opnieuw wordt geactualiseerd. Het betreden van een “avonturenruimte” (het kindertehuis, het wad, het huisje van Jasper, het huis van Harmke) wordt steeds gevolgd door een terugkeer naar de veilige haven en de beschermende armen van Lotte. Doety dreigt in iedere episode van het verhaal haar veilige plekje te verliezen en via haar focalisatie wordt de lezer bij herhaling uitgenodigd om deze angst te delen. Maar keer op keer wordt zij gesust door de geruststellende en liefdevolle bevestiging die ze bij Lotte vindt.

In het volgende fragment heeft Doety, beschuldigd van diefstal, de nacht doorgebracht bij Jasper. Als ze terug is wil Lotte weten wat er precies gebeurd is:

‘Stel dat ik iets heel ergs heb gedaan, tante Lotte, zou u me dan nog niet terugsturen naar het kindertehuis?’

In Lottes glimlach lag een begrip dat veel dingen tegelijk omvatte. Ze nam Doety’s gezichtje in haar beide handen en zei: ‘Kun jij je een moeder voorstellen die zich haar dochter af laat pakken?’ (1989:105)

Lotte’s glimlach wordt extern gefocaliseerd en door de alwetende verteller geïnterpreteerd als een glimlach die getuigt van begrip voor “veel dingen tegelijk”. Om welke dingen het gaat wordt echter niet geëxpliciteerd. De vertellers tekst bevat een “open plek” die de lezer uitnodigt om zich een voorstelling te maken van Doety’s angst om haar moeder te verliezen en te worden teruggestuurd naar het kindertehuis. Haar angst blijkt echter ongegrond. Lotte’s moederliefde is onvoorwaardelijk, ook als Doety in bedekte termen te kennen geeft dat zij met Jasper naar bed is geweest. Met angst en beven stelt Lotte dan de vraag “die heel haar wezen in beslag nam” (1989:106). Doety antwoordt niet meteen:

Het kind in haar dat voelde dat ze een standje verdiende, begon verloren te schreien; de ontlukende vrouw in haar die nu pas beseftte dat ze te ver was gegaan, sloeg beschaamd haar handen voor haar gezicht. Lotte begreep zonder nadere uitleg duizend dingen tegelijk. Haar hart kneep samen van een pijn die ze nooit eerder gekend had. Nooit eerder ook, had ze zich zo volledig moeder gevoeld [...].

‘Ik wilde het niet, maar ik heb ook niet tegengestribbeld. Ik dacht dat het zo hoorde... dat ik het doen moest. Jasper zei dat het bij de liefde hoorde...’

‘O, mijn God!’ kreet Lotte gesmoord en toen deed ze wat ze zoëven had willen doen: ze trok Doety omhoog uit het kussen en tegen haar borst. Ze klemde haar armen om het ranke meisjesfiguurtje en wiegde haar heen en weer. Met een door tranen verstikte stem troostte ze Doety: ‘Stil maar, o, lieverdje, stil maar, het komt weer goed.’ (1989:106/107)

De lezer, zich die in de vorige passage al een voorstelling kon maken van Doety’s verlatingsangst, wordt hier uitgenodigd om via haar perspectief te delen in kinderlijke gevoelens van verlorenheid en verdriet en ook in gevoelens van schaamte. Hoewel Doety niet antwoordt, voelt Lotte ook hier uit zichzelf aan wat er in het meisje omgaat: “zonder nadere uitleg” begrijpt ze “duizend dingen tegelijk”. Al stroomt haar hart niet vol, maar knijpt het samen van pijn, toch gebeurt hier precies hetzelfde als bij de eerste omhelzing op het meisjeskamertje. Lotte’s focalisatie, in het vervolg van de passage, bevat een uitnodiging om met haar mee te kijken en voelen. De verwijzing naar onuitgesproken gebeurtenissen stimuleert het voorstellingsvermogen en versterkt de betrokkenheid bij het toch al emotionerende tafereel. De lezer wordt uitgenodigd om zich via het perspectief van Lotte te verplaatsen in Doety’s verlatingsangst, om het volgende moment deze angst volledig te kunnen sussen. Lotte heeft zich nog nooit “zo volledig moeder gevoeld” als op dit moment. Ze drukt het “ranke meisjesfiguurtje” aan haar borst, wiegt haar en praat tegen haar als tegen een klein kindje. Na het avontuur met Jasper is Doety’s veilige en regressieve terugkeer in de armen van haar moeder compleet. De structuur van deze roman activeert zo steeds opnieuw Doety’s angst haar moeder te verliezen, met geen andere reden dan haar keer op keer haar moeder te laten terugvinden.

Doety’s narratieve parcours wordt, evenals dat van Anno, gekenmerkt door onvermogen. Ze zoekt het geluk, maar bewandelt daarbij dwaalwegen. Haar verbintenis met Jasper blijkt een vergissing. Nadat ze is beschuldigd van diefstal ontvlucht ze het huis en is niet in staat de anderen van haar onschuld te overtuigen. De “vergissingen” die ze keer op keer begaat zijn functioneel omdat ze het mogelijk maken Doety haar veilige plekje te laten vinden en hervinden. Kort gezegd: het onvermogen van de protagonist en de se-

paratie en herenigingen die hiervan het gevolg zijn, vormen de belangrijkste structurerende elementen in deze roman. In *Je beloofde me liefde* zijn beide perspectieven, van macht en machteloosheid, toegankelijk voor de lezer. Ze hangen direct met elkaar samen en geven elkaar perspectief en diepte. De retorica van deze roman nodigt de lezer niet alleen uit om (via de open plekken en de focalisatie) te delen in gevoelens van angst en verlatenheid, maar biedt ook de mogelijkheid om mee te leven met het personage dat deze angsten op liefdevolle wijze bezweert.

Om de aantrekkingskracht van deze posities beter te kunnen begrijpen, beschrijf ik hieronder de psychologische achtergronden van de moeder-kind-plot. Ik doe dat aan de hand van de theorie van Jacques Lacan, die de moederfiguur heeft beschreven in relatie tot vormen van symbolische representatie.

### **Onvolmaaktheid gemaskeerd**

Jacques Lacan (1966) beschrijft in zijn onderzoek klinische observaties van de manier waarop kinderen van 6 tot 18 maanden op hun eigen spiegelbeeld reageren.<sup>80</sup> Het kind is op deze leeftijd nog volledig hulpeloos en afhankelijk van zijn of haar omgeving. Het is niet in staat tot motorische coördinatie en voelt zichzelf van binnenuit nog geen geheel. Het ziet een been, een hand, een voet, maar geen compleet lichaam. Lacan neemt aan dat het kleine kind zichzelf aanvankelijk ervaart als gefragmenteerd en machteloos: als “corps morcelé”.<sup>81</sup> In de spiegel echter, neemt het voor de eerste maal een geïntegreerde lichamelijke eenheid waar die het van binnenuit nog niet ervaart. Het spiegelbeeld biedt, in tegenstelling tot de “verbrokkeling” die voor het kind de onmiddellijke ervaring van het eigen lichaam uitmaakt, de eerste representatie van dit lichaam als een totaliteit (Mooij: 1979:79). Dit complete lichaamsbeeld wordt begroet met grote vreugde. Lacan beschrijft “the triumphant assumption of the image, with the accompanying jubilant mimicry and the playful complacency with which the specular identification is controlled”.<sup>82</sup> Hij maakt echter tegelijkertijd duidelijk dat het gaat om een illusie van volmaaktheid die alleen retrospectief, vanuit het latere symbolische, geconceptualiseerd kan worden. Jane Gallop (1985) spreekt om deze reden van een “*anticipation of self mastery and unified identity*”.

Het complex van formatie en genese waarvan het spiegelstadium het prototype vormt, wordt door Lacan aangeduid als “l’ordre imaginaire”. De term

---

80. Zie hiervoor: “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”. In: *Écrits* (1966:93-100) en tevens (1966:103-105, 111-113, 183-191).

81. Lacan (1966:97).

82. Geciteerd in Laplanche and Pontalis (1988:251).

“imaginaire” verwijst hierbij naar het feit dat het kind zich een eenheid inbeeldt waarmee het (nog) niet samenvalt. Het beeld wordt opgevat als teken van het eigen lichaam en is dus in zekere zin fictief. Het relatietype van de imaginaire orde typeert Lacan als duel, hetgeen wil zeggen dat verschil tussen zelf en ander vooralsnog afwezig is.<sup>83</sup> Het kind beschouwt in deze fase bijvoorbeeld (delen van) het lichaam van de moeder als “eigen”. Moeder en kind zijn, althans in de beleving van het kind, één.<sup>84</sup>

De moeder moet deze eenheid echter noodzakelijkerwijs doorbreken.<sup>85</sup> Zij kan niet dag en nacht aanwezig zijn om in alle behoeften van haar kind te voorzien. Zij kan niet “alles” zijn voor het kind, maar moet ten opzichte van hem of haar onvermijdelijk tekortschieten. De reactie van het kind op de (tijdelijke) afwezigheid van de moeder werd door Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) opgetekend en geïnterpreteerd.

Freud beschrijft in deze tekst een spel van zijn kleinzoon Ernst. Het kind laat een klosje aan een draad verdwijnen en weer tevoorschijn komen onder het uiten van de klanken “o-o-o” (door Freud geïnterpreteerd als “fort”) en “da”, die volgens Freud het vertrek en de terugkeer van de moeder symboliseren. Hoewel hij zich niet uitspreekt over de uiteindelijke betekenis van dit spel, leidt het voor Freud geen twijfel dat het kind op deze wijze in staat is om de afwezigheid van zijn moeder te hanteren.

Wanneer het kind zich gedwongen ziet om de moeder, het primaire object van verlangen, op te geven, zal het trachten haar op andere wijze tegenwoordig te stellen. Het doet dit door middel van het gebruik van taal. De “woorden” van de kleine Ernst hebben een symbolische, metaforische waarde. Er is immers geen directe, reële relatie tussen de moeder, het klosje en de klanken. In plaats van een wereld die bestaat uit lichamelijke contiguitéit accepteert het kind een realiteit die bestaat uit verschillen. Freud typeert dit gedrag als een grote culturele prestatie.<sup>86</sup>

Taal bestaat uit een systeem van verschillende klanken die niet op een reële, fysieke manier betrekking op de werkelijkheid hebben. Bovendien is taal altijd de taal van de ander, gebruikte taal. Zelfs het woordje “ik” verwijst naar de realiteit van die ander. In de woorden van Kaja Silverman:

---

83. In strikte zin is hier nog geen sprake van een relatie. Vergelijk ook Mooij: “De derde term voert het verschil in, en fundeert op deze wijze een relatie in strikte zin, dat wil zeggen, een relatie tussen *twee* relata” (1979:142).

84. Zie Mooij (1979:80-81).

85. Het gaat hier om symbolische posities: de rol van de moeder kan heel goed vervuld worden door een ander dan de moeder.

86. Freud ([1920] 1956:34).

Within the field of signification, all elements - including the first-person pronoun which seems transparently to designate the subject - are defined exclusively through the play of codified differences. Not one of those elements is capable of reaching beyond itself to reestablish contact with the real. (1988:8)

De woorden zijn niet in staat om het werkelijke contact met het reële te herstellen. Wanneer het leert symbolen te gebruiken, verliest het kind de onbemiddelde directe relatie met zijn of haar omgeving; de verhouding tot de werkelijkheid wordt voortaan gemedieerd door taal. De onbemiddelde volledigheid die verloren gaat in de symbolisering wordt door Lacan aangeduid als “jouissance”.<sup>87</sup> Het vermogen tot symbolisering betekent het definitief doorsnijden van de navelstreng. Lacan drukt dit zeer dramatisch uit: betekenis wordt gewonnen ten koste van leven.<sup>88</sup> Op de plaats waar onmiddellijke presentie en twee-eenheid heersten, wordt een nooit-inlosbaar verlangen geboren. In Lacans opvatting zijn alle sprekende subjecten getekend door dit zijnstekort en onderworpen aan een onvervulbaar heimwee. Dit betekent dat niet alleen het kind, maar ook de moeder een leegte met zich meedraagt. Het kind nu, voelt dit tekort bij de moeder aan en zal proberen het op te heffen. Het wil voor de moeder *zijn* wat zij mist. Het kind identificeert zich aanvankelijk met haar verlangen en probeert “alles” voor haar te zijn.<sup>89</sup>

Deze komplementaire relatie, waarbij het kind probeert te zijn wat aan de moeder ontbreekt en waarbij de moeder de hele wereld voor het kind wil zijn, wordt doorbroken door tussenkomst van een derde positie, die Lacan symbolisch aanduidt als “de vader”.<sup>90</sup> Wanneer deze interventie slaagt geeft het kind het verlangen op het komplement van de moeder te *zijn* terwijl de moeder de gedachte opgeeft dat het kind haar compleet en volledig kan maken. In plaats van een identificatie met het verlangen van de moeder, identificeert het kind zich symbolisch met wat Lacan aanduidt als “le nom du père”:

---

87. Dit is een imaginair, gereconstrueerd verlies omdat jouissance en subjectiviteit elkaar in zekere zin uitsluiten.

88. Lacan (1978:211-213).

89. Zie Mooij (1979:135).

90. “Wij dienen [...] te beseffen dat, wil de aangegeven separatie tot stand komen, de vader niet lijfelijk aanwezig hoeft te zijn, terwijl het heel goed mogelijk is dat de scheiding niet tot stand komt, ook al is hij lijfelijk wel aanwezig” (Mooij 1979:136-137). En tevens: “Het gaat hier om de *functie* van de vader. Deze functie (van scheiding) moet waargenomen worden, maar de lijfelijke aanwezigheid van een (al dan niet natuurlijke) vader is voor het waarnemen van deze functie geen absolute vereiste”. (Mooij 1979:138).

C'est dans le nom du père qu'il faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi. (1966:278)

De duele relatievorm van de imaginaire orde wordt vervangen door een triangulaire relatie door tussenkomst van de symbolische functie. De derde term, ("le nom du père", de wet, de taal) maakt het mogelijk om verschil te artikuleren. Deze identificatie maakt het kind vrij voor zijn of haar eigen verlangen. Door te spreken verkrijgt het kind een zekere zelfstandigheid ten opzichte van dat waarvan het spreekt:

Er is niet meer sprake van een verminkende scheiding en van een verzadigende hereniging: de moeder wordt degene die "weggaat en terugkomt" (Fort/Da) en het kind wordt bij het weggaan niet meer in tweeën gedeeld, maar is degene die dit weggaan en terugkomen benoemt.<sup>91</sup>

In de identificatie met "le nom du père" wordt het verlangen "alles" te willen zijn (voor de moeder) opgegeven, de duele (symmetrische en komplementaire) relaties van de imaginaire orde overstegen, de eigen beperktheid erkend en gevoelens van almacht opgegeven.

Wanneer het kind toetreedt tot de orde van de symbolen wordt het tot subject in de dubbele betekenis van het woord: het wordt een persoonlijkheid of individu, maar is voor altijd aangewezen op geleende taal, de taal van de ander. De verwerving van subjectiviteit scheidt het kind van de wereld van het onbemiddeld reële.<sup>92</sup> Deze scheiding wordt in de psychoanalyse gewoonlijk aangeduid met de term castratie. De castratie is symbolisch en het objekt van de castratie is imaginair: wat het kind ontnomen wordt en wat het op moet geven is de imaginaire identificatie met het gemis van de moeder en daarmee zijn of haar status van imaginair komplement van de moeder. De castratie symboliseert twee dingen die direct met elkaar samenhangen: het afgesneden zijn van de wereld van het reële en de scheiding van moeder en kind. Silverman is van mening dat beide samenvallen en identificeert de symbolische castratie specifiek met het verlies van de moeder:

[...] symbolic castration leads not just to desire, but to desire specifically of the mother, at least within the classic familial paradigm. It entails, after all, not merely that 'fading' of the subject's 'being' so movingly described by Lacan (the loss, as it were, of the subject's very life), but the separation from the mother [...]. Those traumas are so complexly imbricated as to be virtually synonymous

---

91. Mooij (1979:112).

92. Lacan (1966:319).



[...]. What other object than the mother, either for the girl or for the boy, could initially assume the status of that 'all' which has been sacrificed to meaning? Or, to put the case in more strictly Lacanian terms, the one for whom the child wishes to be all-in-all? (1988:122)

Het verlies van de moeder en het verlies van de onbemiddelde relatie met het reële zijn zo met elkaar verweven dat ze in Silvermans optiek, en ik zal haar mening hier volgen, synoniem zijn. De moeder vertegenwoordigt, of beter gezegd belichaamt, de fysieke contiguiteit die verloren gaat in het proces van betekenisgeving.

De ontwikkeling van een duele naar een triangulaire relatievorm kan alleen plaatsvinden als ook de moeder zich aan de regels van het spel houdt, het generatieverschil erkent, en niet bij het kind zoekt wat zij bij haar partner (de vader) zou kunnen vinden.<sup>93</sup> Hoewel de vader de wet of regel vertegenwoordigt, geldt deze wet pas als hij geaccepteerd wordt door de moeder:

Mais ce sur quoi nous voulons insister, c'est que ce n'est pas uniquement de la façon dont la mère s'accommode de la personne du père, qu'il conviendrait de s'occuper, mais du cas qu'elle fait de sa parole, disons le mot, de son autorité, autrement dit de la place qu'elle réserve au Nom-du-Père dans la promotion de la loi.<sup>94</sup>

Wanneer de moeder de derde term of symbolische functie niet erkent, blijft het kind persisteren in een imaginaire identificatie met het gemis van de moeder en ontstaat wat Lacan aanduidt als de "perverse positie". Het perverse kind blijft onderworpen aan haar verlangen en dit verlangen blijft zijn of haar enig mogelijke positie, zodat geen keus, geen eigen identiteit en geen eigen verlangen mogelijk is.<sup>95</sup> Het kind blijft geloven dat het kan *zijn* wat de ander mist. Het blijft volharden in de illusie van almacht en weigert zowel de eigen beperktheid als het tekort van de moeder onder ogen te zien. Het is niet in staat de duele (symmetrische en complementaire) relaties op te geven. Het blijft, vastgeklonken aan het verlangen van de moeder, geloven dat zij beiden perfect en voor elkaar genoeg kunnen zijn. Het perverse subject weigert de "metaphore paternelle", de erkenning dat het moederlijk vertoog een extra betekenis heeft die uitgaat boven het intieme, contigue universum dat zij beiden bevolken.<sup>96</sup>

Om de moederlijke onvolmaaktheid niet onder ogen te hoeven zien manipuleert het perverse subject de werkelijkheid. Het ontkent het tekort door het

---

93. Vergelijk Mooij (1979:162).

94. Lacan (1966:579).

95. Zie Mooij (1979:158).

96. Zie hiervoor ook Kok (2000:192).

bijvoorbeeld te maskeren met een fetisj. Toch wordt tegelijkertijd op paradoxale wijze deze onvolmaaktheid wel erkend. Een en ander leidt volgens Freud tot een splitsing in het ik. Het perverse subject heeft de “castratie” wel waargenomen maar zal deze zonder ophouden maskeren. Deze splitsing resulteert niet op enig moment in een compromis tussen de beide houdingen, maar houdt deze gelijktijdig in stand.<sup>97</sup> Het gevolg van het tegelijkertijd wel en niet erkennen van het tekort is een instabiele identificatie:

[...] dans son rapport à la mère, le pervers se présente à la fois comme sujet et objet de désir.<sup>98</sup>

Omdat de derde term, met behulp waarvan verschil kan worden gearticuleerd, ontbreekt, is het perverse subject afwisselend object en subject van verlangen: dan weer de volmaakte moeder die alles voor haar kind is, dan weer het volmaakte kind dat alles is wat de moeder begeert en haar compleet maakt. Deze vorm van identificatie impliceert een voortdurend heen en weer bewegen tussen *hebben* en *zijn*. De posities impliceren elkaar wederzijds: het gaat om de moeder die volmaakt is ten opzichte van het kind en het kind dat volmaakt is voor de moeder.

In tegenstelling tot Freud, die bij het tot stand komen van fetisjisme een centrale plaats toekent aan het castratiecomplex, wordt deze vorm van perversie door een groot aantal auteurs verklaard uit separatieangst of, anders gezegd, uit onmogelijkheid om de primaire identificatie met de moeder op te geven.<sup>99</sup> Psychoanalytisch onderzoek naar de pre-oedipale periode heeft duidelijk gemaakt dat fetisjisme getuigt van een “prolonged need for primary identification with the almighty pre-oedipal mother”.<sup>100</sup> Auteurs als Deleuze (1971), Schafer (1973), Chodorow (1978) en Chasseguet-Smirgel (1982) beschouwen de invloed van de moeder en haar autoriteit als belangrijkste factor in de ontwikkeling van het kind. Studlar (2002:211) merkt op dat:

The child’s view of the powerful, loved, but threatening female during the pre-Oedipal stage is not obliterated by the later stages of life –including the male’s

---

97. Freud S.E. vol. XXIII (1981:201). Freud vat de castratie letterlijk op en definieert volmaaktheid als het bezit van het mannelijk geslachtsorgaan.

98. Lacan (1956-57:225).

99. Wulff (1945:465-470) concludeert bijvoorbeeld dat de fetisj “represents a substitute for the mother’s breast and the mother’s body” en Sperling (1963) meent dat de almachtige controle die veel fetisjisten over hun object uitoefenen “permet de dénier la perte de la mère préœdipienne” (geciteerd in Chasseguet-Smirgel (1982:275). Zie ook Studlar (2000:216).

100. Zie bijvoorbeeld Van der Leeuw (1958:369) en Bak (1953:291).

passage through the castration complex.

Chodorow is van mening dat de pre-oedipale band tussen moeder en dochter zo sterk is dat deze ook tijdens de latere, oedipale fase in stand blijft. Voor een meerderheid van de moeders en dochters geldt dat ze zich slechts partieel van elkaar losmaken (1978:109). Chodorow merkt op dat het lijkt alsof een vrouw haar levenlang achterom blijft kijken:

[...] to see if her mother is envious, to make sure she is in fact separate, to see if she can in this way win her mother, to see if she is really independent. (1978:126)

Zij stelt dat de pre-oedipale gehechtheid het gehele latere leven van vrouwen relevant blijft en spreekt hier van een “incomplete oedipal resolution”: hoewel de erotische gevoelens op iemand van de andere sekse kunnen worden gericht blijft er een voortdurend verlangen bestaan naar de emotionele kwaliteit, de bescherming en de koestering van de oorspronkelijke moeder-dochterband.

Chodorow is van mening dat dit verlangen alleen voor vrouwen relevant is. Verschillende auteurs hebben er echter op gewezen dat haar onderzoeksresultaten betrekking hebben op een specifiek sociaal-maatschappelijk en historische tijdvak, waarin de moeder de hele dag bij haar kind is en de vader praktisch afwezig. Auteurs als Deleuze (1971), Schager (1973), Chasseguet-Smirgel (1982) en Studlar (2000) nemen aan dat het verlangen waar het hier om gaat niet seksegebonden is, maar dat het relevant is voor zowel mannen als vrouwen.

## **Over het gebruik van de termen**

Het gebruik van termen als fetisjisme en perversie in verband met het onschuldige genoegen van het lezen van streekromans, kan wellicht enige bevreemding wekken. De termen worden in het dagelijks spraakgebruik gewoonlijk geassocieerd met deviant seksueel gedrag. Zo geeft Van Dale als definitie van perversie:

Verdorvenheid; vooral ontaarding van de gevoelens en driften, zodat men behagen schept in dingen die ‘men’ afschuwelijk vindt, in ’t bijzonder met betrekking tot de seksualiteit. (1984:2156)

De frequentie waarmee deze “ontaarding” echter worden aangetroffen en vooral de persistentie van perverse tendenties, leidde Freud echter tot de overtuiging dat “the disposition to perversions is itself of no great rarity but must

form a part of what passes as the normal constitution". Deze conclusie hangt direct samen met Freuds concept van de infantiele seksualiteit. Het gaat hier om een vorm van seksualiteit die zich voorafgaand aan de eigenlijke genitale functies ontwikkelt en die wordt omschreven als "polymorphously perverse". Freuds onderkenning van verschillende fasen van libidinale organisatie binnen de infantiele seksualiteit en van een ontwikkeling in de objectkeuze, leidden tot conclusie dat: "perversion can be seen as a regression to an earlier fixation of libido".<sup>101</sup> Laplanche en Pontalis voeren Freuds opvattingen nog een stap verder:

One could [...] define human sexuality itself as essentially 'perverse' inasmuch as it never fully detaches itself from its origins, where satisfaction was sought not in a specific activity but in the 'pleasure gain' associated with functions or activities depending on other instincts [...]. (1988:308)

In de interpretatie van Laplanche en Pontalis, die ik hier zal volgen, verwijst perversie dus naar de individuele ontwikkelingsgeschiedenis van de seksualiteit en naar de ononderbroken aanwezigheid van oudere, infantiele vormen van libidofixatie.

Freud spreekt van een *ononderbroken* aanwezigheid omdat deze vormen van libidofixatie in de diepere lagen van het bewustzijn blijven sluimeren en onder bepaalde omstandigheden weer zijn te activeren. Hij heeft bij herhaling het feit benadrukt dat het infantiele verleden altijd ergens in de psyche blijft opgeslagen: "the primitive stages can always be reestablished; the primitive mind is, in the fullest meaning of the word, imperishable".<sup>102</sup> Mooij spreekt in verband met het bovenbeschreven duele identificatietype specifiek over een "persisterende positie".<sup>103</sup>

Wordt in de psychoanalyse de term perversie uitsluitend in relatie tot seksualiteit gebezigd, binnen de literaire theorie kent het begrip echter een veel ruimer gebruik en wordt gewoonlijk geassocieerd met het overschrijden van bepaalde vormregels. In deze opvatting kan de taal bijvoorbeeld worden "geperverteerd" door de syntaxis "geweld aan te doen".<sup>104</sup> Zo concludeert de criticus Peter Brooks, naar aanleiding van Freuds uitspraak dat "all the aes-

---

101. Zie Freud S.E. vol. VII (1981:171).

102. Freud S.E. vol. XIV (1981:286).

103. "Maar het gaat ook om meer dan alleen de ervaringswijze uit een bepaalde periode: het gaat tevens om een persisterende positie, die in deze periode zijn beslag vindt". Mooij (1979:83).

104. Vergelijk Bataille (1943), Barthes (1973), Gaubert (1980), Hillenaar (1994), Kristeva (1974).

thetic pleasure which a creative writer affords us has the character of a fore-pleasure” dat literatuur is “by its very nature essentially perverse”:

Forepleasure implies the possibility of fetishism, the interesting threat of being waylaid by some element along the way to the “proper” end, taking some displaced substitute or simulacrum for the thing itself, a mystification in which most literature deals [...]. It includes as well the possibilities of exhibitionism and voyeurism, which surely are central to literary texts and their reading. In the notion of forepleasure there lurks in fact all manner of perversity and ultimately the possibility of the polymorphous perverse [...]. In fact, the work of textuality may ensure that all literature is, by its very nature, essentially perverse.<sup>105</sup>

Het begrip “perversie” wordt hier zo ruim gebruikt dat het nog maar weinig kritische meerwaarde heeft. Ik zou het gebruik van de term daarom willen beperken en, in navolging van Freud, alleen die teksten pervers willen noemen die aanleiding geven tot regressie naar vroegere vormen van libidofixatie.

Julia Kristeva vraagt zich evenals Brooks, maar vanuit een andere invalshoek, af of kunst niet altijd ook fetisjistisch is:

En somme, l’art, n’est-il pas le fétiche par excellence, camouflant mal son archéologie: la croyance, en fin de compte maintenue, que la mère est phallique, que l’ego jamais nettement identifié ne s’en détachera jamais, et qu’aucun symbole n’est assez fort pour couper la dépendance vis-à-vis de cette mère phallique? (1974:64)

Bestaat er wel een symbool, vraagt Kristeva zich af, dat krachtig genoeg is om het subject los te snijden uit zijn of haar afhankelijkheid van de volmaakte moeder? En kan literatuur daarom ooit meer zijn dan een vorm van fetisjisme, een poging om het tekort van de moeder te maskeren?

Kristeva kan deze vraag uiteindelijk bevestigend beantwoorden omdat zij van mening is dat de tekst *betekent* waar de fetisj substitueert:

On peut dire que le texte n’est pas un fétiche [...] il est tout autre chose qu’un fétiche parce qu’il signifie; c’est-à-dire qu’il n’est pas un substitut mais un signe (signifiant/signifié); et sa sémantique se déploie dans une phrase. (1974:64-65)

Het fetisjisme ontkent in Kristeva’s optiek de afstand tussen signifiant en signifié, tussen de tekens in hun materialiteit en de ideeën die ze oproepen. Er is geen onderscheid en daarmee geen betekenis. De fetisj ligt meestal in het verlengde van, of is onderdeel van, het vrouwelijk lichaam. De fetisjist is op een

---

105. Brooks (1997:7-8).

concrete, metonymische, “natuurlijke” manier vastgeklonken aan zijn object. In tegenstelling tot de kleine Ernst uit Freuds voorbeeld weigert hij zijn toevlucht te nemen tot metaforen en de afstand die deze met zich meebrengen.

Het feit dat het fetisjistisch object op metonymische wijze tot stand komt, wil in mijn optiek echter niet zeggen dat deze in het geheel niet betekent. Voor Freud is de fetisj tegelijkertijd: “Le signe d’un triomphe sur la menace de castration et une protection contre celle-ci.”<sup>106</sup> Ik vat in het verlengde hiervan de fetisj eveneens op als teken, dat op dubbelzinnige wijze enerzijds maskeert (en dus vervangt) en anderzijds juist verwijst naar hetgeen gemaskeerd wordt, namelijk een afwezigheid of leegte.<sup>107</sup>

In haar boek *Confession et Perversion* (2000) schrijft Kok ambivalent dat “le discours pervers tend à l’eradication du sens au profit de la transmission d’une expérience”.<sup>108</sup> Ze betoogt dat de verteller van de perverse tekst wel degelijk een boodschap aan de lezer wil overbrengen, maar dat de kern van deze boodschap veelal tot de orde van het onuitsprekelijke behoort. De verteller van het perverse vertoog is, volgens Kok, uit op een pact met de lezer waarin de symbolische orde wordt ondermijnd ten gunste van een “wet” van een andere, betere, directere, lichamelijke orde: “A la Loi de l’Autre, le protagoniste substitue la loi du corps” (2000:112). Ik geef hieronder kort Koks opvattingen hieromtrent weer.

Om de lezer te verleiden het pact aan te gaan en diens vertrouwen te winnen, bouwt de verteller door middel van verwijzingen naar het algemeen bekende (plaatsnamen, historische gebeurtenissen, bijbelteksten) een wereld op die het vertoog een suggestie van betrouwbaarheid en authenticiteit verschaft. Echter, dit expliciete, solide kader met zijn “harde” referenten ten spijt, bestaat de kern van het perverse vertoog uit een zone van stilte:

D’une part, le sujet discursif de l’aveu propose un cadre symbolique qui a l’apparence assez solide: il lance un appel au lecteur et lui offre des propos d’aspects crédibles. D’autre part toutefois, il garde le silence pour suggérer une expérience indicible. (2000:197)

De tekst suggereert het bestaan van een vreugdevolle, “echte” ongecensureerde, lichamelijke ervaring, een ervaring die niet in woorden is uit te drukken. De oorspronkelijke “jouissance” is niet verloren gegaan, lijkt de tekst te zeggen, maar bestaat nog en is weer terug te vinden. Omdat de ervaring waar het om gaat echter per definitie onverwoordbaar is, wordt deze steeds weer aan het

---

106. Geciteerd door Chasseguet-Smirgel (1984:63).

107. Zie ook Kok (2000:47).

108. Kok (2000:187).

zicht onttrokken. De uitdaging van het perverse vertoog bestaat zodoende in het zeggen van het onmogelijke. De “open plekken” in de tekst verwijzen naar “jouissance”, maar vormen tegelijkertijd de tekens dat het subject van het vertoog erkent dat sommige dingen onmogelijk verbaal zijn uit te drukken. Een directe, lichamelijke vorm van communicatie komt op de plaats van taal (2000: 115). Om te verwijzen naar een ervaring die aan de taal ontsnapt, bedient het perverse vertoog zich van verschillende stijlfiguren, waaronder metonymie, ellips en litotes.

De metonymische stijl verkleint de afstand die tekst en lezer van elkaar scheidt, wekt een indruk van nabijheid en draagt zo bij aan een sensatie van intimiteit. Ellipsen en litotes worden ingezet “à dire moins pour évoquer plus” (2000:109). Op het niveau van het vertoog garandeert de ellips bovendien de medewerking van de lezer:

[...] le narrateur pervers invite le lecteur à se représenter une expérience qui défie la Loi symbolique. En fait, c’est l’imagination du lecteur qui remédie aux ‘trous’ textuels en donnant corps aux signifiants. (2000:190)

De open plekken in de tekst nodigen de lezer uit zich een voorstelling te maken van een ervaring die de symbolische orde overstijgt.

Tot de “trous textuels” behoren naast stijlfiguren als ellips, antithese en litotes ook de “open plekken” van het verzwegene, de leugen, de verwisseling en het geheim. De perverse tekst onthult en verbergt, spreekt zich uit en verzwijgt tegelijkertijd.

Kok geeft een aantal kenmerken van de perverse tekst die ook voor de streekroman relevant zijn. Het solide spatio-temporele kader lijkt een rol te spelen, evenals de instabiele, dubbele identificatie en de “open plekken” die de lezer uitnodigen zich een voorstelling te maken van ervaringen die niet in woorden kunnen worden uitgedrukt. Hieronder zal ik, aan de hand van een serie portretten uit de roman *Tweedonker* (1968), een aantal punten van aansluiting bij het perverse register beschrijven.

## Een icoon

In de volgende passage uit de roman *Tweedonker* (1968) treffen we Hendrik-Jan en de zusjes Koba en Geertien aan. Het drietal is op kraambezoek bij een tante van de meisjes. Om de situatie samen te vatten: Hendrik-Jan is verliefd op Koba maar weet niet dat zij een geheime “liaison” met een eekschiller heeft. Hij beseft ook niet dat Geertien in stilte van hem houdt. In het nu volgende citaat observeert Hendrik-Jan Geertien, die de baby van haar tante bewondert:

Het kind zacht wiegend, staat Geertien er mee in haar armen voor het raam. En naar Geertiens gezicht moet hij ineens geboeid kijken. Het is of een zachte hand al het stugge en geslotene daarvan heeft weggevaagd en er een milde glans overheen heeft gespreid. In tedere aandacht blikte ze neer op het bundeltje in haar armen. De ogen zijn warm en glanzend, de mond, iets geopend, drukt verlangen uit. Het verlangen dat in iedere vrouw leeft om het kind, dat gegroeid is onder haar hart, in de armen te houden. Zo moederlijk is dat gezicht nu in de omlijsting van de kap dat hij zich afvraagt hoe het mogelijk is dat dit dezelfde Geertien is die hij even tevoren verlangde een klap te geven om haar liefdeloosheid. (1968:79)

In een beschrijving met duidelijke picturale kwaliteiten wordt hier een beeld gegeven van het moederschap. Geertien staat met het kind in haar armen voor het raam dat zodoende een omlijsting vormt, het plaatje van een frame voorziet en het schilderij-karakter van het beeld benadrukt. Er is in deze beschrijving nog een omkadering: naast Geertiens gehele gestalte is haar gezicht als een foto in close-up apart ingekaderd: “Zo moederlijk is dat gezicht nu in de omlijsting van de kap [...]”. Deze dubbele omkadering is waarschijnlijk verantwoordelijk voor het eigenaardige “bevroren” karakter van de passage. Ondanks het feit dat Geertien de baby wiegt lijkt het beeld stil te staan. Tijd en beweging vallen weg, wat overblijft is een icoon van moeder en kind. De beschrijving onttrekt zich aan de alledaagse werkelijkheid, het beeld is geromantiseerd en lijkt voorzien van een vergulde lijst.

Er kan nauwelijks twijfel bestaan over de emotionele impact van dergelijke close-ups: de warme en glanzende ogen, de iets geopende mond die verlangen uitdrukt, de tedere aandacht, de milde glans, het feit dat de vrouw het kind “onder haar hart” draagt; alles is gericht op het oproepen van emoties en een sfeer van affectieve intimiteit. Dergelijke emoties zijn, meent Tania Modleski (1982), nauw verbonden met een herinnering aan de moeder, de eerste van wie het kind van zo nabij het gelaat, de ogen en de mond ziet. Modleski verklaart uit deze herinnering bijvoorbeeld het feit dat soap-opera’s zich zo veelvuldig van close-ups van gezichten bedienen (1982:99-100). Een snellere en meer trefzekere manier om gevoelens op te wekken is naar haar mening nauwelijks denkbaar. D. Victoroff (1978) heeft beschreven hoe gezichten op boekomslagen emoties opwekken. Wanneer een gezicht de lezer recht aankijkt gaat het personage, in zijn optiek, een dialoog met de lezer aan en verlaat daarmee het narratieve domein. Een personage dat van de zijkant wordt afgebeeld en wegstijgt (h/zij, de derde persoon) behoort daarentegen geheel tot de narratieve wereld. Bij een derde perspectief, in half profiel, kan het personage noch geheel tot de fictieve wereld, noch geheel tot het domein van de dialoog worden gerekend. Het beeld suggereert een relatie tussen personage en lezer, maar tentatief en ambigue:



On est ici sémantiquement dans l'univers de la nuance: mystère, tentation, narcissisme, introversion, introspection, rêverie, domaine de l'incertain et du délicat, mais aussi domaine de la sensibilité où les visages cessent d'afficher un rôle pour révéler une psychologie.<sup>109</sup>

In dit tussengebied vertegenwoordigen de gezichten geen narratieve rol, maar drukken gevoelens uit. Paizis (1998:53) benadrukt dat deze portretten een raadselachtige uitnodiging aan de lezer inhouden: "Its effect is to create an enigmatic invitation to the reader to participate in the private/shared adventure". Geertiens gelaat heeft eenzelfde retorische werking. Haar gelaat is beloken, zij houdt haar ogen neergeslagen. Zij richt zich niet direct tot de lezer, maar suggereert en intrigeert. De verhaalhandeling in streekromans wordt regelmatig onderbroken voor een beschrijving van moederlijke gezichten. De verhalen zijn doorweven met portretten "van dichtbij" van haar ogen, haar mond, of haar gehele gelaat. Een bekende uitgever van streekromans vertelde dat romans zonder moedergezichten aanmerkelijk minder goed verkopen. Een manuscript zonder dergelijke close-ups wordt zelfs naar de auteur teruggezonden, met het verzoek een paar extra portretten van moedergezichten te schrijven.<sup>110</sup> Ik zal laten zien dat de moedergezichten een retorische uitnodiging vormen tot een fantasie van onvoorwaardelijke verbondenheid en liefde. Deze portretten kunnen worden opgevat als fetisj.

Fetisjisme wordt door verschillende auteurs teruggevoerd op separatie-angst en in verband gebracht met een herinnering aan de pre-oedipale moeder.<sup>111</sup> Stephen Heath beschrijft de verschijningsvorm van de fetisj als "a brilliance, something lit up, heightened, depicted, as under an arc light, a point of (theatrical) representation".<sup>112</sup> Ook Janine Chasseguet-Smirgel is van mening dat fetisjering en idealisering onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Zij noemt in dit verband de maskers van mummies in het oude Egypte:

On a rappelé que 'maquiller' signifie, à la fois, 'farder' (colorier) et 'déguiser', 'masquer'. [...] L'opération de 'maquiller' est, donc, liée à l'édification d'un objet artificiel. [...] ce qui est idéalisé est souvent brillant, lumineux, éclatant. (1982:285)

---

109. G. Réunion *Intelligence de la publicité*. Geciteerd door Victoroff (1978:107).

110. Marga de Boer van uitgeverij Zomer & Keuning.

111. Chasseguet-Smirgel (1982:275).

112. Heath (1970:107).

De fetisj straalt om te verhullen. Het glanzen dient om het verlies te maskeren, want het masker verbergt een lichaam in ontbinding: “Elle maquille un corps en putréfaction, l’adorne de bijoux, le revêt d’un masque d’or et en fait un dieu”.<sup>113</sup> Ditzelfde mechanisme, het maskeren van afwezigheid, ligt ten grondslag aan het fetisjisme van een door Chasseguet-Smirgel beschreven patiënt. Deze ziet zijn object “irradiante de pure beauté”. De glans gaat terug op het liefdevolle aura dat hij, als vijfjarig jongetje, waarnam rond het gelaat van zijn stervende moeder:

Elle semblait irradier d’un éclat spirituel et de l’aura de sa grâce délicate l’entourant d’un sentiment céleste.<sup>114</sup>

Chasseguet-Smirgel is van mening dat deze gloed de kleine jongen beschermt tegen de angst voor de naderende scheiding met zijn moeder. Ook Geertiens gelaat is stralend, verstild en geïdealiseerd. Ze blikte met tedere aandacht neer, haar ogen glanzen warm en er lijkt een “milde glans” over haar gezicht te liggen. In het citaat staat Geertien met het kind in haar armen voor het raam, terwijl Hendrik-Jan gefascineerd naar haar kijkt. Hendrik-Jan ziet Geertiens beeld voor zijn ogen veranderen: het stugge en geslotene verdwijnt en er komt een milde, moederlijke glans voor in de plaats. Aangezien nu Geertiens gezicht omlijst wordt door de kap, het licht van achteren de kamer binnenvalt (ze staat voor het raam) en vooral omdat ze “op het bundeltje in haar armen” *neerblijkt* is het voor Hendrik-Jan niet goed mogelijk om te zien dat haar ogen warm en glanzend zijn. Dit is eigenlijk maar vanuit één positie zichtbaar: vanuit de positie van de baby in Geertiens armen. Geertiens liefdevolle moederlijke blikken kunnen strikt genomen alleen worden waargenomen via de ogen van het kindje. De focalisatie verglijdt haast onmerkbaar van Hendrik-Jan, die deze visie verbeeldt, naar de baby.

Wanneer nu een intieme beschrijving van het vrouwelijke gelaat op zichzelf al een vroege herinnering aan de moeder oproept, zoals Modleski (1982) meent, dan zal dit effect nog sterker optreden wanneer dit gezicht kan worden waargenomen vanuit een kinderlijk perspectief. De tekst voorziet op deze plaats in een “ingebouwde” positie van waaruit Geertiens warme, glanzende ogen op een optimale manier kunnen worden aanschouwd en opent de mogelijkheid met de ogen van een kind op te kijken naar haar liefdevolle gelaat. De lezer die het kinderlijke perspectief volgt “ziet” Geertiens warme glanzende ogen, die terugkijken naar het kindje. Moeder en kind lijken in deze passage volledig in elkaar op te gaan. Ze zijn zozeer van elkaar vervuld dat Geertien

---

113. Chasseguet-Smirgel (1982:285).

114. Chasseguet-Smirgel (1982:285).

zelfs Hendrik-Jan, haar grote liefde, een ogenblik lijkt te zijn vergeten. Ze is geheel verzonken in de baby in haar armen. Deze verzonkenheid draagt wellicht ook bij aan het verstilde karakter van de passage.

Ik heb focalisatieposities steeds opgevat als uitnodigingen aan de lezer. Om het in picturale termen te stellen: het perspectief in een schilderij nodigt de toeschouwer uit om de afbeelding vanuit een bepaalde positie in ogenschouw te nemen. De toeschouwer kan deze uitnodiging natuurlijk naast zich neerleggen en op een heel andere manier naar het schilderij kijken, maar dat neemt niet weg dat er wel een bepaalde positie in de voorstelling is “ingebouwd”.

Op vergelijkbare wijze nodigt de tekst in deze passage uit tot een specifieke kijk- en identificatiepositie. Deze positie heeft een bijzonder karakter, want hoewel de focalisatie van Geertiens ogen niet van Hendrik-Jan afkomstig kan zijn, kan het perspectief ook niet volledig aan het kindje worden toegeschreven. Er staat niet: “*De baby ziet* Geertiens glanzende, warme ogen”. De babyblik heeft daarmee geen specifiek aangeduide tekstuele herkomst. Deze blik wordt gevormd door en is het spiegelbeeld van Geertiens kijken. De warmte en het glanzen, die in Geertiens ogen zijn te lezen, zijn indices die de aanwezigheid van de kinderblik verraden, terwijl deze warme, glanzende blik op zijn beurt de kinderblik ook definieert. De tekst projecteert hier een focalisatiepositie die niet tekstueel is verankerd en die daardoor enigszins diffuus en zwevend blijft. Enerzijds bestaat deze “positie” alleen in Geertiens blik; anderzijds is de kinderblik onmiskenbaar aanwezig; alleen het kind kan Geertien immers op deze specifieke manier waarnemen. De vervloeiende blikwisselingen tussen moeder en kind vormen een retorische uitnodiging aan de lezer tot voorstellingen van verbondenheid en tot participatie in wat Daniel N. Stern omschrijft als “infant-mother ‘gaze’ behaviour”: “the extensive, silent and apparently pleasurable *mutual* gazing that was an automatic part of mother-baby interactions”.<sup>115</sup> De dynamiek van de focalisatie maakt beide posities, zowel die van de moeder die naar het kind kijkt, als van het kind dat naar de moeder kijkt, voor de lezer toegankelijk. Deze visuele interactie, “apparently pleasurable”, is volgens Kaplan (1992:51) niet in woorden te vatten:

Non-verbal affective states are often impossible to express within the constraints of a language system simply not flexible enough for them. Affect is often in excess of linguistic possibilities [...].

De bedoelde affectieve uitwisseling wordt hier dan ook niet verbaal geëxpliciteerd, maar met behulp van de retorica (focalisatie en tekstuele onbepaaldheid) opgeroepen en overgelaten aan de verbeelding van de lezers. De taal

---

115.      Geciteerd in Kaplan (1992:49).

schiet tekort om de “echte” ervaringen, zoals de verbondenheid tussen moeder en kind, in uit te drukken.

De blikvelden van Geertien en het kind vullen elkaar aan tot een in zichzelf verzonken eenheid. Het is onduidelijk waar het kijken van de een ophoudt en dat van de ander begint. Het is als met Narcissus, zegt Antoine Mooij, die “in de ander zichzelf ziet en in zichzelf de ander.” Deze vorm van identificatie “miskent het anders zijn van de ander, maar verleent tevens aan het individu een zekere identiteit, doordat dit zich met de ander identificeert”.<sup>116</sup> Zoals Narcissus verliefd wordt op zijn eigen spiegelbeeld en geen oog meer heeft voor anderen als hij zijn eigen reflectie in het water bewondert, vergeten ook Geertien en de baby wat er om hen heen gebeurt wanneer ze zich, volkomen in elkaar verzonken, spiegelen zich in elkaars blik.

De focalisatie in deze passage, met zijn kinderlijke perspectief en ineenvloeiende blikvelden, nodigt uit tot een bijzondere vorm van identificatie. De uitnodiging is onmiskenbaar verleidelijk; de verbeelding van het moederlijke gelaat geeft aanleiding tot emotionele betrokkenheid en deze uitnodiging wordt nog aantrekkelijker door de warmte en intensiteit van de passage, door de tedere aandacht en het glanzen van de ogen.<sup>117</sup> Bovendien kenmerkt de scène zich door een haast tastbare emotionele intimiteit. Tekstuele intimiteit is door verschillende auteurs beschreven als strategisch instrument dat aanzet tot regressie naar een positie van kinderlijke afhankelijkheid.<sup>118</sup> De intieme sfeer van deze scène ondersteunt de bijzondere vorm van focalisatie, die een beweging op gang brengt tussen twee posities die elkaar wederzijds impliceren: van de moeder die volmaakt is voor het kind naar het kind, dat volmaakt is voor de moeder. De instabiliteit van de identificatie die hier door de tekst wordt geïnduceerd, de rondgang van perspectieven, waarin de lezer door middel van de focalisatie betrokken wordt, de emotionele zwaarte en geladenheid, alsmede de aanwezigheid van het glanzende moederlijke gelaat, refereren hier aan een ervaring van eenheid en non-distinctie. De focalisatie in de geanalyseerde passage sluit aan op het fetisjistisch verlangen naar de oorspronkelijke verbondenheid. De ervaring waar het om gaat wordt

---

116. Mooij (1979:82).

117. Zie Modleski (1982:99-100).

118. Vergelijk Masud R.Khan: “Mit seiner Technik der Intimität versucht der Perverse, bei seinem Komplizen eine Regression in die Abhängigkeit und die gleichzeitige Triebhingabe herbeizuführen und zu erzwingen” (1983:31) en Kok “le sujet du texte pervers manœuvre le lecteur dans une position de proximité, c’est-à-dire qu’il crée une relation entre texte et lecteur qui est analogue au rapport qui relie l’enfant à la mère dans une constellation perverse. Il s’agit de produire une complicité tacite, une ‘intimité’ qui idéalement, n’a pas besoin de paroles” (2000:187).

niet expliciet verwoord, maar met narratieve instrumenten opgeroepen. Op deze plaats neigt de tekst, in de woorden van Kok naar “l’*éradication du sens au profit de la transmission d’une expérience*” (2000:187). De fetisj maskeert een leegte. Een lezer die de tekstuele uitnodiging aanneemt en “met de ogen van een kind” naar Geertiens glanzende gelaat kijkt, kan een moment eenzaamheid en separatie vergeten.

De leegte is echter op paradoxale wijze wel aanwezig. In de onderhavige passage vinden we een echo van deze dubbelzinnigheid in Hendrik-Jans ambivalentie ten opzichte van Geertien. Deze ambivalentie hangt samen met het tegelijkertijd wel en niet “zien” van haar onvolmaaktheid. Terwijl hij geboeid en geabsorbeerd naar haar kijkt, vraagt Hendrik-Jan zich af “hoe het mogelijk is dat dit dezelfde Geertien is, die hij even tevoren verlangde een klap te geven om haar liefdeloosheid”. Hij weet, met andere woorden, dat Geertien, door wier volmaakt liefdevolle moederlijkheid hij zich zo laat boeien, tegelijkertijd zo in gebreke blijft op het punt van de liefde, dat hij haar erom zou willen slaan; een nogal heftige reactie die naar mijn gevoel veelzeggend detoneert met de rest van de passage. Hendrik-Jan beseft dat Geertien op een cruciaal punt tekort schiet, maar hij laat zich maar al te graag verblinden door de glans van haar gelaat. De bijzondere geladenheid die de passage kenmerkt laat zich eveneens langs deze lijnen verklaren. De beschrijving is zwaar en vol en stroomt over van sentiment, juist omdat er een leegte gemaskeerd dient te worden.

Wat de beeldspraak in deze passage betreft, wil ik mij beperken tot de zin: “Het verlangen dat in iedere vrouw leeft om het kind, dat gegroeid is onder haar hart, in de armen te houden”. Zoals gezegd kenmerken perverse vertogen zich door een voorkeur voor relaties die gebaseerd zijn op aangrenzendheid en “reële connecties”. Dat is ook hier het geval: in een stapeling van innerlijk georiënteerde beelden verglijdt de beeldspraak van “onder”, naar zeer dicht “op de huid”. Het “verlangen” dat “in iedere vrouw leeft” wordt vergeleken met een ongeboren kind, dat immers ook “in” het lichaam leeft. Het kind komt in de beeldspraak eerder naar voren als onderdeel van Geertiens lichaam dan als afzonderlijke entiteit. Mooij beschrijft het gebrek aan afstand tussen “fallische” moeder en kind als volgt:

De zwangerschap wordt beleefd als een zwaarder worden, de bevalling als verlies. Er is geen voorbereidend werk verricht, zodat het kind geen enkel merkteken aantreft buiten zichzelf, waarmee het zich kan aangeven (identificeren) en waaraan het zich kan terugvinden. (1979:163)

Deze “verinnerlijking” van het kind wijst weer op de fetisjistische toonzetting

van de passage.<sup>119</sup>

De uitdrukking “onder het hart” wordt gebruikt om aan te geven dat het kind Geertien lief is, het ligt haar “na aan het hart”. Het hart is traditioneel een metafoor voor de liefde en deze metaforische betekenis speelt hier zeker een rol. Maar tegelijkertijd wordt het hart gebruikt als concrete aanduiding van de plaats waar het kind is gegroeid. Op een wijze die exemplarisch is voor het genre wordt een metaforische uitdrukking in enigszins gewijzigde vorm (opnieuw) verankerd in het lichaam: “na aan het hart” wordt “onder het hart”. Deze gang van zaken maakt duidelijk hoe sterk de neiging tot metonymisering is. De ruimte tussen betekenaar en betekenis, tussen het beeld en waarnaar het verwijst, is tot een absoluut minimum teruggebracht. Guy Rosolato beschrijft fetisjisme als “oscillation et sommation métaphoro-métonimique”.<sup>120</sup> Deze typering is hier relevant: de beeldspraak beweegt zich tussen metoniem en metafoor; spelend met de metaforische betekenis zit hij de lezer dicht op de huid.

Ook in meer overdrachtelijke zin laat dit gebrek aan ruimte zich gelden: “het verlangen dat in iedere vrouw leeft om het kind, dat gegroeid is onder haar hart in de armen te houden” is een ideologisch cliché dat het bestaan van vrouwen die niet door een dergelijk verlangen worden gedreven, simpelweg negeert.

De geciteerde passage leidt een intrigerende, emotioneel geladen blikwisseling in, die eindigt in wederzijdse verwarring en schaamte:

Dan, als in schaamte slaat ze haar ogen neer en kijkt weer naar het kind, maar met de begeerte en het verlangen van iemand die weet het zozeer begeerde kleinood nooit te zullen bezitten, omdat het onbereikbaar is. Hij staat op en loopt de keuken uit, verward en net als zij, beschaamd. Zij kleurde en sloeg haar ogen neer omdat ze tot de ontdekking kwam dat ze de deur van haar innerlijk op een kier had gezet en hij schaamt zich, alsof hij stiekum door die deur naar binnen heeft gekeken en gezien heeft wat niet voor zijn ogen bestemd was. (1968:79)

Geertiens verlangen naar een kind wordt verwoord als verlangen naar het “bezit” van een zeer begeerd, maar onbereikbaar “kleinood”. Naar mijn gevoel is een “kleinood” bezitten - volgens Van Dale (1984:1360) is een kleinood een *lijfsieraad* - een nogal een ongebruikelijke uitdrukking voor het verlangen naar een kind. De beeldspraak verwijst naar de door fetisjistische opvatting van zwangerschap, waarbij het kind wordt gezien als onderdeel van het moederlijk lichaam. Ook de onmogelijkheid van de perverse positie komt in de passage tot

---

119. Socaridès noemt specifiek de betekenis van zwangerschap bij het tot stand komen van de fetisj: “être l’enfant dans la mère, c’est éviter la séparation avec l’objet primaire.” Geciteerd in: Chasseguet-Smirgel (1982:275).

120. Rosolato (1967:21).

uitdrukking: Geertien kijkt naar het kind met de “begeerte en het verlangen” van iemand die weet dat het begeerde “onbereikbaar” is.

Deze passage uit *Tweedonker* (1968) roept nogal wat vragen op. Hendrik-Jan heeft “stiekum” door een “kier” gekeken en “gezien wat niet voor zijn ogen bestemd was”. Wat heeft hij gezien? Waarom heeft hij “stiekum” gekeken, en vooral: vanwaar de schaamte aan beide kanten? Schaamte wordt door Van Dale omschreven als:

[...] het gevoel van onbehagen dat iem. vervult bij het gezien, bekend of openbaar worden van dingen aan hem, handelingen van hem of toestanden om hem die met de eerbaarheid, het fatsoen of de zedelijkheid in strijd zijn, of die hem verachtelijk doen schijnen bij anderen. (1984:2493)

Op het eerste gezicht lijkt het alsof Geertien zich schaamt omdat Hendrik-Jan haar verlangen naar een kind van haar gezicht heeft afgelezen. Het is, zeker in streekromancontext, echter moeilijk te begrijpen waarom dit verlangen met eerbaarheid, fatsoen of zedelijkheid in strijd zou zijn en al helemaal niet waarom het Geertien verachtelijk zou maken in de ogen van anderen.

Deze passage roept, kortom, een aantal vragen op die niet direct vanuit het verhaal zijn te beantwoorden waardoor de eenduidigheid en coherentie van de narratie enigszins wordt doorbroken. Ik wil de passage daarom opvatten als een scheurtje in het dichte weefsel van de tekst, een scheurtje dat het mogelijk maakt er een ander verhaal doorheen te weven. Het citaat, waarin voyeurisme wordt gethematiserd (stiekem door een kier kijken, zien wat niet voor de ogen bestemd is) vormt een “kier” in het tekstweefsel, die zicht biedt op een ander vertoog. De voyeuristische toonzetting verradt de aard van dit vertoog en wijst op de aanwezigheid van het perverse register.

In het vervolg op de eerstgeciteerde passage denkt Hendrik-Jan aan Koba, zijn geliefde en tevens Geertiens zusje:

Zoals hij nu naar Geertien kijkt zal hij eens naar Koba kijken als hun liefde zijn bekroning zal gevonden hebben in een kind van hen beiden. Het is hem of Geertiens beeld vervaagt en hij Koba daar ziet staan en het beeld dat zijn hoop en verlangen hem voor ogen tovert, maakt zijn hart zwaar van geluk en hij moet zuchten om aan dat gevoel dat blijdschap en ontroering in zich bergt, een uitweg te geven. (1968:78/79)

De passage is van een grote emotionele intensiteit: het hart is “zwaar van geluk”, er is sprake van “ontroering” en “blijdschap”. Aan de gelukzalige zwaarte van zijn hart geeft Hendrik-Jan geen “uitweg” met behulp van woorden. Zijn vreugde wordt niet op symbolische wijze, met taal gecommuniceerd, maar op directe, lichamelijke wijze, door middel van zuchten. Via de

focalisatie wordt de lezer betrokken in zijn blijdschap. Ook hier blijken de warmte en de ontroering echter op paradoxale wijze een afwezigheid te versluieren. Het geluksgevoel welt in Hendrik-Jans hart op wanneer hij het plaatje van “Geertien als moeder” vervangt door dat van “Koba als moeder”. Bij nadere beschouwing blijkt Hendrik-Jans geluk echter gebaseerd op een bedrieglijk schimmenspel. Eerst ziet hij Geertiens gezicht veranderen van gesloten naar teder, dan vervaagt het beeld om plaats te maken voor dat van Koba met kind. De lezer weet dat Hendrik-Jans droombeeld een drogbeeld is, omdat Koba niet van Hendrik-Jan houdt en hem bedriegt met de eekschiller. In feite is het hele kraambezoek door Koba in scène gezet om in het geheim haar minnaar te kunnen ontmoeten. De dagdroom die Hendrik-Jan zo ontroert is een schijnbeeld, gebaseerd op een leugen. Nadat deze fantasie is vervlogen schuift Geertiens gelaat weer voor dat van Koba, Hendrik-Jan ziet hoe haar gezicht verandert van teder naar bedroefd. Ook dit beeld interpreteert hij, zoals hieronder zal blijken, verkeerd. Geertiens gelaat vervluchtigt tenslotte ook weer om te worden vervangen door dat van Koba:

[...] in een flits ziet hij Geertien weer staan met het kind in haar armen, maar Koba's gezicht, naar hem opgeheven voor een kus, verdringt dat beeld. (1968:81)

Het ene masker na het andere wordt weggetrokken, maar onder ieder masker bevindt zich weer een nieuw. Sartre (1952) heeft een dergelijke opeenvolging van beelden in verband met het werk van Jean Genet getypeerd als een *tourniquet*:

L'esprit qui s'engage dans un de ces cercles vicieux tourne sans cesse sur lui-même sans pouvoir s'arrêter. [...] A la limite, il rêve qu'une vitesse de rotation infinie fonderait les deux contraires l'un dans l'autre: ainsi les teintes de l'arc-en-ciel s'interpénètrent lorsqu'on fait tourner assez vite un disque multicolore; résultat: du blanc.<sup>121</sup>

Het “blanc” verwijst naar de leegte achter de maskers, de cirkels en tegenstellingen vertegenwoordigen een poging om deze afwezigheid op te heffen. Het maskeren van het tekort resulteert in een rusteloze afwisseling van beelden. De maskers draaien Hendrik-Jan een rad voor ogen dat ook hier een “blanc” moet verhullen want ondanks de suggestie van een vreugdevolle “plénitude”, het hart zwaar van geluk, heeft Hendrik-Jans gevoel geen stabiele referent. Net zoals de glans van de mummie maskers die Chasseguet-Smirgel beschrijft een lichaam in ontbinding moeten verbergen, verhullen de zwaarte en volheid in deze pas-

---

121. Sartre (1952:308-309), geciteerd in Kok (2000:194).



sage, samen met de opeenvolging van maskers, ook een afwezigheid. De kern van de beleving waar het om draait is een leugen.

Uit het vervolg van de passage, waarin Hendrik-Jan Geertiens gezicht opnieuw ziet veranderen, blijkt dat ook de lezer in deze maskerade wordt betrokken:

Die zucht doet Geertien opkijken en een ondeelbaar ogenblik houden hun blikken elkaar vast en hij ziet hoe haar gezicht verandert. Het zachte, moederlijke is niet helemaal verdwenen, maar om de mond is een smartelijke trek gekomen en in haar ogen leeft plotseling een zo groot verdriet dat hij weet dat ze diep ongelukkig is. Het kan niet anders of Geertien moet voor iemand een grote, maar hopeloze liefde in zich dragen. (1968:79)

Hendrik-Jan focaliseert hier een nieuwe en wederom emotionele beschrijving van Geertiens gezicht. De lezer wordt, via Hendrik-Jans blik, opnieuw betrokken in de contemplatie “van dichtbij” van een moedergezicht, maar ditmaal betreft het een mater dolorosa. Een woord als “smartelijk” heeft religieuze overtonen en wijst in combinatie met het zachte, moederlijke weer op het geïdealiseerde en iconachtige karakter van deze portretten.

De focalisatie nodigt de lezer in deze passage uit om met Hendrik-Jan mee te kijken naar Geertiens ogen, waarin een groot verdriet leeft. Hendrik-Jan interpreteert de oorzaak van Geertiens verdriet: “Het kan niet anders of Geertien moet voor iemand een grote, maar hopeloze liefde in zich dragen”. Zoals ik in hoofdstuk vier heb laten zien, heeft de oplettende lezer uit allerlei tekens kunnen opmaken dat Hendrik-Jan Geertiens stille liefde is. De lezer weet hier dus meer dan Hendrik-Jan en is in staat om haar verdriet te duiden: haar grote, maar hopeloze liefde geldt *hem*. Door het invullen van de open plek ontstaat er een zekere mate van betrokkenheid bij Geertien. De tekst stelt de lezer in staat de aard van haar verdriet te doorgronden en het te interpreteren. De situatie is dus als volgt: de lezer wordt op grond van de focalisatie uitgenodigd in de fictieve huid van Hendrik-Jan te kruipen, maar op grond van een verschil in inzicht, stuurt de tekst tegelijkertijd aan op betrokkenheid bij Geertien.

Deze dubbele betrokkenheid, die ook wordt weerspiegeld in de zin: “een ondeelbaar ogenblik houden hun blikken elkaar vast” geeft aanleiding tot een instabiele identificatie. Tegelijkertijd is de passage van een zo grote emotionele intensiteit dat aan betrokkenheid op zichzelf bijna niet valt te ontkomen. Wanneer we ons vervolgens afvragen wat de beide hoofdpersonen zien, wordt de situatie nog gecompliceerder.

Laten we om te beginnen Hendrik-Jans blik volgen. Hij kijkt naar Geertiens ogen, verplaatst zich in haar en ziet via haar blik “iemand” voor wie ze een

grote, maar hopeloze liefde voelt. De focalisatie stelt de lezer in staat zich te verplaatsen in Hendrik-Jan, die zich verplaatst in Geertien, die “iemand” ziet. De lezer weet vervolgens dat die “iemand” Hendrik-Jan zelf is, en sluit daarmee de cirkel. De identiteit van “iemand” functioneert hier als open plek die om betrokken lezersinterventie vraagt.

Wat Geertien ziet kunnen we alleen afleiden uit de emoties op haar gezicht. Haar gevoelens vormen ook een open plek die de lezer, die immers weet dat zij van Hendrik-Jan houdt, gedeeltelijk kan invullen. Dit invullen leidt tot betrokkenheid bij Geertien, die naar Hendrik-Jan kijkt, die, zoals we ook uit het vorige citaat weten, Koba ziet. Koba vertegenwoordigt evenals de “iemand” die Hendrik-Jan zag, temidden van de empathische cirkelgang, een uitnodiging tot lezersinterventie. De lezer weet immers dat Hendrik-Jans droombeeld van Koba met kind een drogbeeld is en kan op zijn of haar klompen aanvoelen wat hier het “juiste” plaatje is; namelijk dat van Geertien met baby. Dat dit de gewenste “bewerking” is wordt door Geertien met evenzoveel woorden bevestigd wanneer zij later in het boek aan deze gebeurtenis terugdenkt:

O, wat kwam, toen ze het in haar armen hield, het verlangen zelf zo'n kind te hebben, naar boven. Een kind van de man waarvan ze houdt. Om Hendrik-Jans blik op zich gevestigd te zien, zoals die middag en niet omdat hij in gedachten Koba zag staan met hun kind. Want dat hij aan haar dacht, vertelde haar zijn ontroerde, vertederde blik. Nee, dat hij haar zo aankijkt omdat zij het is. De vrouw, zijn vrouw, die hij heeft leren liefhebben. (1968:140)

De lezer, die weet dat Geertien van Hendrik-Jan houdt, kan de open plek invullen, Hendrik-Jans misinterpretatie corrigeren en het “foute” door het “juiste” plaatje vervangen. De tekst geeft in deze passage aanleiding tot meeleven met twee perspectieven die sterk op elkaar betrokken zijn. Via Hendrik-Jan wordt aangestuurd op vereenzelviging met Geertien, via Geertien wordt de lezer uitgenodigd zich te verplaatsen in Hendrik-Jan. Beide perspectieven worden gedynamiseerd door de open plekken die om actieve participatie van de lezer vragen.

De instabiliteit van de identificatie, die nergens een vaste ankerplaats vindt, maar in een voortdurende cirkelgang verschuift van het ene naar het andere personage (via Hendrik-Jan naar Geertien, weer naar Hendrik-Jan) en de sterk op elkaar betrokken perspectieven, waarbij niet duidelijk is waar het ene ophoudt en het volgende begint, vormen evenzovele verwijzingen naar het perverse register met zijn wisselende subject- en objectposities. Maar niet alleen Geertien en Hendrik-Jan wordt een rad voor ogen gedraaid, de tekst zet ook de lezer tot tweemaal toe aan om deel te nemen aan de perverse cirkelgang; de eerste keer door Hendrik-Jan op de plaats van “iemand” te denken, de

tweede maal door het plaatje van Koba met kind te vervangen door dat van Geertien met kind. De cirkelgang van perspectieven, waarin ook de lezer wordt betrokken, roept een ervaring op die niet wordt verwoord en die terugverwijst naar een periode waarin het onderscheid tussen zelf en ander nog niet aanwezig was. En ook hier verhullen de vervloeiende perspectieven een misverstand, want hoezeer Geertien en Hendrik-Jan zich ook in elkaar verplaatsen, ze zien verschillende dingen in elkaars ogen.

Hoezeer de dingen die Geertien en Hendrik-Jan hebben gezien van elkaar verschillen, wordt duidelijk wanneer we nogmaals naar het laatste citaat kijken. Hier blijkt waarom Geertien in werkelijkheid haar ogen neersloeg: zij is in verlegenheid gebracht omdat ze begrijpt dat haar geliefde Hendrik-Jan aan Koba denkt terwijl hij haar aankijkt met een “ontroerde, vertederde blik”. Ze weet bovendien dat Koba Hendrik-Jan bedriegt met de eekschiller. De blik die beiden gewisseld hebben, heeft haar heel andere dingen verteld dan hem. Hij is niet in staat om haar blik juist te interpreteren, laat staan dat hij weet wat zij ziet. Andersom is dit wel het geval. Niet alleen ziet Geertien Hendrik-Jan op de juiste manier, ze weet zelfs wat hij gezien heeft toen hij naar haar keek; namelijk Koba. Geertien ziet zichzelf niet *via* Hendrik-Jans blik, via zijn blik ziet ze immers Koba. Ze ziet zichzelf *en* Hendrik-Jans blik: zij *ziet* “zijn blik op zich gevestigd”. Geertiens vermogen om harten en gezichten te lezen overtreft Hendrik-Jans vaardigheden op dit gebied. Het verschil tussen de blik van Hendrik-Jan en die van Geertien, tussen wat zij van hem weet en hij van haar, is buitengewoon groot.

## Beelden van volmaaktheid

Ik wil nu terugkeren naar de vraag van het vrouwelijk leesplezier: waarom is de wijze waarop het tekort in streekromans wordt gemaskeerd, verhuld, gesust, of tijdelijk opgelost, nu specifiek aantrekkelijk voor vrouwelijke lezers?

De vorm die de fetisj in streekromans aanneemt is binnen de hoofdstroom van culturele representaties tamelijk ongebruikelijk. Het vrouwelijk lichaam wordt gewoonlijk afgebeeld als op enigerlei wijze gemankeerd. Als paradigmatische uiting van deze vorm van fetisjisme noemt Freud (1927) de Chinese gewoonte om de afgebonden en daardoor verminkte vrouwelijke voet te vereren als erotisch object. Kaja Silverman maakt in haar boek *The Acoustic Mirror* (1988) duidelijk dat in de klassieke Hollywoodfilm de vrouwelijke personages op vergelijkbare wijze worden afgebeeld als representanten van het tekort. Dit komt tot uitdrukking in hun passieve relatie ten opzichte van de

visuele en auditieve regimes van de film: “as an incapability for looking, speaking or listening authoritatively” (1988:31). Terwijl de vrouwelijke stem gewoonlijk intradiëgetisch en belichaamd is, komt de mannelijke stem het meest exemplarisch tot uitdrukking in de lichaamloze voice-over die spreekt vanuit een ontoegankelijk extradiëgetisch verdwijnpunt. Deze onzichtbare verteller delegeert zijn blik naar een intradiëgetisch, eveneens mannelijk, film-personage (1988:31).

De vrouwelijke personages ontberen een dergelijke geprivilegieerde relatie ten opzichte van de verteller; hun stem heeft een beperkte reikwijdte en hun visie is gemankeerd. Als object van de blik van anderen belichamen zij zelf het schouwspel:

Thus, the female subject’s gaze is depicted as partial, flawed, unreliable, and self-entrapping. She sees things that aren’t there, bumps into walls, or loses control at the sight of the color red. And although her own look seldom hits its mark, woman is always on display before the male gaze. (1988:31)

Vrouwelijke filmpersonages worden bewonderd en aanbeden juist omdat ze hulpeloos zijn en tegen muren aanlopen. Het gaat hier om een vorm van fetisjisme die volgens Silverman meer blik geeft van het verlangen om vrouwen te “castreren” dan om hun “castratie” te ontkennen.

Het lijkt geen twijfel dat de vorm die de fetisj in de film aanneemt sterk verschilt van het hierboven beschreven streekromanfetisjisme. Terwijl de Hollywoodcinema het machteloze vrouwelijke personage met haar haperende stem of haar gemankeerde visie toont, representeren streekromans, althans zoals vertegenwoordigd in de “schilderijen” van de kraamvisite, een fetisj die spreekt van volkomenheid en overvloed in het beeld van het glanzende, liefdevolle moederlijke gelaat. De vrouwelijke blik vertegenwoordigt, op één lijn met de alwetende verteller, de hoogste morele en emotionele autoriteit. Geertien is zonder twijfel “equipped with authoritative vision, hearing, and speech”, een rol die volgens Silverman (1988:13) in de klassieke Hollywoodfilm – opgevat als representant van de culturele mainstream – uitsluitend is weggelegd voor de mannelijke personages.

Silverman meldt in de geschiedenis van de Hollywoodfilm slechts één geval van een onbelichaamde, vrouwelijke voice-over te hebben aangetroffen. De vertelstem in de streekroman is weliswaar niet hoorbaar, maar zoals in hoofdstuk 4 bleek, vormt de verteller een alliantie met het moederpersonage. De verteller in *Tweedonker* laat Hendrik-Jan allerlei tekens missen, die de lezer wel op juiste waarde kan schatten. Op deze wijze ontstaat een verstandhouding tussen de verteller, Geertien en de lezer waarvan Hendrik-Jan is buitengesloten. In tegenstelling tot wat in de klassieke cinema het ge-

val is, delegeert de lichaamloze verteller zijn (of wellicht is het hier gepaster om van “haar” te spreken) morele en emotionele autoriteit naar een vrouwelijk personage. Zij vertegenwoordigt geen verblinding maar inzicht.

De filmfetisj die door Silverman wordt beschreven “confers plenitude and coherence only to the male subject” (1988:22). Voor vrouwelijke filmkijkers is het, vanwege hun oedipale geschiedenis, moeilijker om tekort en onmacht aan een ander toe te schrijven. Vrouwelijke toeschouwers identificeren zich volgens Silverman al filmkijkend met de onmachtsposities die zij toch al hadden geïnternaliseerd. Silverman maakt echter ook duidelijk dat deze internalisatie geen biologische noodzakelijkheid is. Het zijn haar sociaal-culturele en maatschappelijke omstandigheden die aan het meisje duidelijk maken dat zij iets mist. Culturele representaties zoals de klassieke cinema, weerspiegelen haar onmacht niet alleen, maar veroorzaken deze ook:

[...] dominant film practice actually initiates and orchestrates the burdensome transfer of male lack to the female subject by projecting the projections upon which our current notions of gender depend. (1988:24)

Door haar steeds opnieuw te verbeelden als vertegenwoordigster van het tekort bewerkstelligen deze representaties op den duur haar identificatie met hetzelfde tekort.

In dit opzicht zijn de beschreven streekromans duidelijk anders. Door hun verbeelding van vrouwelijke en met name moederlijke personages als bron van morele en emotionele autoriteit, als alwetend, helderziend, volkomen, glanzend en heel, in psychoanalytische termen als “ongecastreerd”, vormen zij een tegenstroom in de dominante verbeelding van gemankeerde vrouwen.

## Tot besluit

Ik heb in dit hoofdstuk het leesplezier waarin de streekroman voorziet beschreven tegen de achtergrond van het heimwee dat ontstaat wanneer het kind zichzelf symbolisch betekenis leert geven in taal en daarmee het onbemiddeld reële voorgoed achter zich laat. Mooij is van mening dit heimwee alleen kan worden opgeheven door een imaginair object:

Men kan daarom zeggen dat het uiteindelijk object van het verlangen een imaginair object is. Zo’n uiteindelijk niet-realiseerbaar, imaginair object is in strikte zin imaginair omdat het de droom: van de twee-eenheid zou realiseren. Dit is echter een droom, of meer technisch gesproken een fantasma, omdat hierin de symbolische positie (symbool, gemis, verlangen) wordt opgegeven ten gunste van een imaginaire (beeld, twee-eenheid, volheid). (1979:127)

In de passages die ik hierboven beschreef wordt een dergelijk fantasma zo dicht benaderd als voor een talige constructie mogelijk is. De symbolische positie wordt niet opgegeven (dat zou onmogelijk zijn) maar beeld (de stralende moederportretten), twee-eenheid (de bijzondere vorm van focalisatie) en volheid (de gaafheid en volkomenheid van de fetisj) hebben in deze teksten prioriteit boven symbool, gemis en verlangen. Streekromans ontduiken de symbolische orde door te suggereren dat de vreugdevolle, “echte” ongemedieerde ervaring nog bestaat en weer toegankelijk kan worden. Deze ervaring wordt met verschillende retorische middelen (de open plekken en de focalisatie) opgeroepen en overgelaten aan de verbeelding van de lezer. Deze passages lossen zo (tijdelijk) het tekort op en stellen er een fantasie van verbondenheid en ongemedieerd “zijn” voor in de plaats.

De fetisj van het geïdealiseerde moederlijke gelaat voorziet in een illusie van onvoorwaardelijke liefde. Chasseguet-Smirgel beschrijft de fetisj als een toverstaf waarmee de harde werkelijkheid kan worden veranderd in een sprookjesland waar angst en verlatenheid niet bestaan:

Le fétiche est comme un bâton magique. Sa présence suffit à modifier la réalité. Le théâtre où se joue le drame humain, avec ses deuilles, ses dépossessions, ses blessures, ses renoncements, devient, ainsi, un lieu de féerie, où la perte n'existe plus, ni le sentiment d'insuffisance, ni la mort. (1982:285)

In de geanalyseerde romans krijgt de fetisj geen gestalte in hulpeloze heldinnen, maar in vrouwelijke personages die in narratief en visueel opzicht op één lijn staan met de alwetende verteller.

Anders dan de romances die Radway (1984) beschrijft en waarin de lezer wordt uitgenodigd zich te identificeren met degene die het tekort representeert (de heldin) stelt de streekromanfantasie de lezer in staat om zich tevens te identificeren met het personage dat “alles goedmaakt”. Via de open plekken en de focalisatie wordt niet alleen de positie van machteloosheid, maar tevens die van macht toegankelijk gemaakt. Dit stelt de lezer in de gelegenheid om zich zowel te vereenzelvigen met gevoelens van heimwee en verlangen als met de inlossing ervan.

Streekromans appelleren aan een verlangen naar verbondenheid, warmte en liefde. De retorische regimes van de boeken voorzien in een mogelijkheid om aan dit verlangen tegemoet te komen zonder het belang van de moederfiguur te verdringen. In deze mogelijkheid ligt, naar mijn mening, een verklaring voor de populariteit van de boeken bij vrouwelijke lezers.

## Conclusie

### Inleiding

Het lezen van een roman kan een aangrijpende ervaring zijn. De meeste mensen hebben weleens een boek dichtgeslagen met tranen in de ogen of een brok in de keel. Een bekende uitgever van streekromans vertelde dat er vijf momenten in deze boeken zijn die gegarandeerd emoties opwekken: geboorte, afscheid, hereniging, “erkenning ondanks alles” en dood.<sup>122</sup> Soms veroorzaakt de ontroering *gêne*. Wie zich realiseert dat de emoties zijn ingecalculleerd kan zich door een verhaal gemanipuleerd voelen. De meeste mensen laten zich echter meeslepen door een spannende of romantische plot zonder stil te staan bij het mechaniek van de ontroering.<sup>123</sup>

De bovengenoemde tranen-trekkers zijn in vrijwel iedere streekroman terug te vinden. Daarnaast bevatten deze romans echter ook subtielere mechanismen om de emoties van hun lezers te bewerken en hen te verleiden tot bepaalde stemmingen of houdingen. In dit boek worden deze mechanismen beschreven.

Het beginpunt van het onderzoek werd gevormd door een aantal veelgehoorde opvattingen met betrekking tot het genoegen waarin streekromans voorzien, zoals verwoord in dagbladrecensies en krantenartikelen. De boekbesprekers zijn van mening dat streekromanlezers worden gedreven door een nostalgisch-escapistisch verlangen zich te verliezen in de verbeelding van een traditionele plattelandswereld waarin alles zijn vaste plaats en tijd heeft. In een tijdperk met snel veranderende economische en maatschappelijke verhoudingen zouden de lezers zoeken naar weerspiegeling en bevestiging van de eigen, eenvoudige en conservatieve normen en waarden. Bovendien zouden de lezers willen wegdromen bij een simpel liefdesverhaal waarin, na talloze beproevingen en tegenslagen, alles goedkomt en “ze elkaar krijgen”.<sup>124</sup> De boekbesprekers en recensenten zijn van mening dat de vrouwelijke lezers van het genre net zo simpel, conservatief en behoudend zijn als hun favoriete romans. De inhoud van de

---

122. Marga de Boer van Zomer & Keuning.

123. De uitdrukking: “het mechaniek van de ontroering” is ontleend aan Rutger Kopland (1995).

124. Zie bijvoorbeeld Vanheste (1986:11-12), Veenstra (1974) en Schutte (1998).

boeken zou een directe afspiegeling zijn van het schematische wereldbeeld van het leespubliek.<sup>125</sup>

Om deze opvatting kritisch te kunnen onderzoeken is in dit boek een methode ontwikkeld die de retorische elementen in de complexe wisselwerking tussen lezers en teksten beschrijfbaar maakt. De traditionele verklaringen voor het leesplezier zijn gebaseerd op inhoudelijke interpretaties van de romans, waarbij wordt aangenomen dat de verhalen voor alle lezers min of meer dezelfde betekenis hebben. Deze opvatting houdt verband met de redundantie van de verhalen. Dat “leed loutert” en “ware liefde alles overwint” zijn voorbeelden van ideeën die in vrijwel iedere streekroman, op diverse manieren, worden herhaald en bevestigd. Met deze constatering is echter niets gezegd over de wijze waarop dergelijke ideeën door concrete lezers worden gereciepieerd. In dit onderzoek zijn de boeken daarom vanuit een andere invalshoek benaderd. Ik heb mij geconcentreerd op de verleidingsstrategieën van de verhalen door in de romans de retorische regimes te identificeren. Vervolgens heb ik onderzocht op welke wijze werkelijke lezers aan deze regimes “uitvoering” geven. De bedoelde retorische structuren werden opgevat als uitnodigingen aan de lezers tot een bepaalde houding, positie, of emotie ten opzichte van de verhaalwereld en meer specifiek ten opzichte van die elementen die verantwoordelijk worden gehouden voor het leesplezier. Ik heb hiermee tevens een bijdrage willen leveren aan het denken over de constructie van betekenis in de interactie tussen lezers en (triviale) teksten.

### Het receptieonderzoek

Uit de antwoorden op de enquête bleek dat de gangbare opvattingen met betrekking tot het leesplezier moeten worden bijgesteld. Het bleek deze lezers niet primair om een simpel liefdesverhaal te gaan en ook niet om een beschrijving van het platteland. Evenmin kan de waardering van de romans worden teruggevoerd op een mechanisme van weerspiegeling en bevestiging van de eigen normen en waarden.

De geanalyseerde roman, *Verzwegen verleden*, bevat een dubbelperspectief. De lezer wordt in de gelegenheid gesteld om mee te leven met de held van het liefdesverhaal, maar wordt tevens uitgenodigd de visie van het moederpersonage op de geschiedenis te delen. Terwijl de hoofdpersoon van de romantische plot “ware liefde” verwacht met rijkdom of lust en zich laat verblinden door uiterlijke schoonheid, weet de moeder feilloos “echt” van na-maak te onderscheiden. Peinzend over de verloving en het aanstaande huwe-

---

125. Zie Fens (1972) en Veenstra (1974).



lijk van haar zoon zet zij de liefdesgeschiedenis in perspectief en voorziet de ontwikkelingen van een moreel kader. Het moederpersonage is in deze roman zowel in kwalitatief als in kwantitatief opzicht de voornaamste focalisator: haar visie op de gebeurtenissen is belangrijker dan die van de hoofdpersoon.

De focalisatiesituatie vormt een retorische uitnodiging aan de lezers om met het moederpersonage mee te leven. Uit de enquête blijkt dat een ruime meerderheid van de respondenten op deze uitnodiging ingaat. Deze lezers zien en waarderen naast het romantische verhaal ook een moeder-kindplot. De respondenten geven bovendien te kennen dat ze in hun favoriete streekromans in het algemeen, de beschrijving van de relatie tussen ouders en kinderen hoger aanslaan dan het liefdesverhaal. Dit is een opvallende uitkomst omdat in recensies de romans uitsluitend worden beschreven als (sentimentele) liefdesgeschiedenissen.

Uit uitleengegevens van de Openbare Bibliotheken in Groningen en Drenthe blijkt dat de romans waarin de moederfiguur optreedt als belangrijkste focalisator verreweg het meest populair zijn. Toch wordt het belang en de aanwezigheid van de moederlijke blik door recensenten en boekbesprekers nauwelijks opgemerkt. Op zichzelf is dat niet zo verwonderlijk, want de streekromanmoeder trekt geen enkele aandacht. Ze verlaat haar huis in het dorp zelden en verricht haar interpretaties van achter de keukentafel, de handen gevouwen in de schoot, de ogen starend in de verte. In termen van traditionele verhaalanalyse plaatst haar bewegingloosheid haar in een objectpositie ten opzichte van de mobiele, actieve held van de romantische plot. De moeder vormt in actantiël opzicht een integraal onderdeel van de ruimte waartoe ze behoort: het huis. Haar belangrijke positie kan niet worden beschreven met een model dat mobiliteit en subjectiviteit in elkaars verlengde ziet. Om haar sleutelpositie in het verhaal zichtbaar te maken is een analysemodel nodig dat stromen van bewustzijn (denken, dromen, herinneren oordelen) beschrijfbaar maakt, zoals de focalisatie.

Het is opmerkelijk dat de retorische uitnodiging om het *morele* kader van het moederpersonage te delen door de meeste lezers niet wordt aangenomen. Een ruime meerderheid van hen is het oneens met de opvattingen van het moederpersonage in *Verzwegen verleden*. De lezers voelen zich bij haar betrokken en leven het meest met haar mee, maar delen haar opvattingen niet. Streekromans worden in het algemeen niet beschouwd als leerzaam of anderszins relevant voor het eigen leven. Het plezier dat de lezers aan deze romans ontlene kan dus niet worden verklaard uit een weerspiegeling van het eigen wereldbeeld.

Het leesplezier wordt voorts wel teruggevoerd op een nostalgisch verlangen naar het ouderwetse platteland met zijn van generatie op generatie overgeleverde tradities. In de klassieke streekroman, zoals *De Vlaschaard* (1907) van Stijn Streuvels of *Het wassende water* (1926) van Herman de Man, draait alles om de beschrijvingen van het streekgebonden dialect en de kenmerkende gewoonten en gebruiken van een bepaald gebied. De beschrijvingen van vaste, in de streek verankerde routines, zouden bij de lezers een gevoel van veiligheid en vertrouwdheid oproepen. In de hedendaagse, veelgelezen streekroman is “de streek” echter nog slechts een vage indicatie voor “couleur locale”. De beschrijvingen van het plattelandsleven zijn zo algemeen en weinig specifiek dat een Groninger roman, met kleine wijzigingen evengoed in Zeeland zou kunnen spelen. In dit licht is het niet verwonderlijk dat deze beschrijvingen, anders dan gewoonlijk wordt aangenomen, een ondergeschikte rol spelen in het genoegen dat de lezers aan de boeken ontleen. Blijkens de uitkomsten van de enquête wordt “de streek” door de lezers niet opgevat als onderwerp van het verhaal, maar als achtergrond.

De onduidelijke contouren van het platteland staan een sterk werkelijkheidseffect echter geenszins in de weg. Zowel de lezers als de schrijvers van de boeken benadrukken dit punt. In talloze interviews vertellen de auteurs dat in streekromans het echte bestaan van boeren en landarbeiders wordt beschreven. De verhalen zijn volgens de schrijfsters “uit het leven gegrepen” en als het ware direct opgetekend uit de monden van de plattelandsbewoners. Ze spelen zich af in naar het leven getekende dorpjes met karakteristieke oude herbergen en rustieke hoeves. De romans behandelen het werkelijke leven van “echte” mensen (dat wil zeggen: het dagelijkse, gewone bestaan van huisvrouwen en landarbeiders en niet het luxe, cosmopolitische leven van filmsterren, gravinnen en kasteelheren), aldus de auteurs.

De taal waarin de romans zijn geschreven is transparant en doet, volgens de schrijvers, aan de werkelijkheid niets toe of af. Vaak wordt opgemerkt dat de boeken niet “literair” zijn en dat de gebeurtenissen, zonder gekunstelde verfraaiingen “gewoon” worden verteld.<sup>126</sup> Beeldspraak, als die al wordt toegepast, neigt naar metonymie en werkelijke, tastbare, fysieke verbanden. De taal is minimaal suggestief of verwijzend. De streekromanpersonages stellen hun vertrouwen in “de taal van het hart” en “de taal van het bloed”. De taal van het hart is, in tegenstelling tot de echte taal, ondubbelzinnig en waarachtig. Wanneer het hart spreekt is er geen ruimte voor verschillende interpretaties, de geliefden weten met absolute zekerheid dat zij voor elkaar zijn

---

126. Zo luidt de titel van een artikel over Annie Oosterbroek-Dutschun: “Ik ben niet literair, maar gewoon een vertelster” (Vrooland 1984).

voorstel. De “taal van het bloed” vertelt van een andere maar even onloochenbare voorbestemming, die van de oorspronkelijke genetische geaardheid. De boeken refereren regelmatig aan ervaringen van liefde en verbondenheid die niet in taal zijn uit te drukken. De “echtheid” en levensgetrouwheid van de streekroman is volgens zowel de auteurs als de lezers het belangrijkste handelsmerk van het genre.

De retorische uitnodiging om het beschreven plattelandleven op te vatten als “echt” is zeer succesvol: een ruime meerderheid van de lezers ervaart de beschrijvingen als waarheidsgetrouw. Concrete kennis van de omgeving of van het plattelandleven heeft hierop geen enkele invloed: lezers die het Groningse gebied waar het verhaal zich afspeelt uit hun dagelijkse ervaring kennen, beschouwen het verhaal niet als meer of minder realistisch dan lezers die onbekend zijn met streek. De verklaring hiervoor is niet gelegen in de nauwkeurigheid waarmee de Groningse gebruiken en gewoontes zijn opgetekend (daarvoor is de representatie van “de streek” te weinig specifiek) maar juist in de algemeenheid van de beschrijvingen. Het gevoel van authenticiteit berust grotendeels op de werking van het cliché.

### **Een versteend genre**

Theodoor Adorno interpreteert de bovenbeschreven nadruk op het onversneden, echte leven als een poging van de “cultuurindustrie” om de onderlinge inwisselbaarheid van haar producten te verhullen:

Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben. (1973:63)

De nadruk die zowel door lezers als door schrijvers op de authenticiteit van de boeken wordt gelegd, kan niet verbergen dat de romans in alle opzichten producten van de “cultuurindustrie” zijn. De verhalen zijn in hoge mate gestandaardiseerd. Ze worden geschreven volgens een vast recept, zijn sjabloonmatig van opzet en hebben een verstarde thematiek. Het genre bleek ongevoelig voor pogingen tot vernieuwing die door de uitgevers, uit angst voor afkalving van de doelgroep, vanaf het midden van de tachtiger jaren werden ondernomen. Zowel uiterlijke en inhoudelijke veranderingen stuitten op weerstand bij het leespubliek. Zo strandden alle pogingen om de boeken als paperback of pocket op de markt te brengen. De streekroman is op dit

moment het enige genre dat uitsluitend als gebonden boek verschijnt.<sup>127</sup> Zelfs de afbeeldingen op het omslag weerstonden verjonging. Na het overlijden van de bekende tekenaar Reint de Jonge werd door een aantal uitgevers geëxperimenteerd met een andere vormgeving. Hoewel Zomer & Keuning er na uitgebreid marktonderzoek in slaagde een type foto te vinden dat door de lezers werd geaccepteerd (een vrouwengezicht in close-up) bleven de lezers van de meer behoudende series (Westfriesland, VCL) vasthouden aan de bekende tekeningen. Ook pogingen tot inhoudelijke vernieuwing liepen op niets uit: zo bleken het niet-lineaire verhaal en de vertelling in de eerste-persoon enkelvoud (zonder alwetende verteller) door de lezers te worden afgewezen. Na het mislukken van de pogingen tot verjonging raakte het genre vanaf de late tachtiger jaren in toenemende mate geautomatiseerd en versteend.

Vanwege de sjabloonmatige opzet van de boeken geeft een gedetailleerde studie naar de werking van een beperkt aantal streekromans meer informatie dan een vergelijkend onderzoek naar, bijvoorbeeld, alle romans die in een bepaalde periode werden geschreven. De conclusies in deze studie hebben daardoor een grotere reikwijdte dan alleen de onderzochte romans en zijn relevant voor alle romans die volgens dezelfde formule zijn geschreven.

Hedendaagse streekromans kunnen in de geest van Adorno worden gekenschetst als mechanische, uitgewoonde replica's van hun klassieke voorgangers. In naslagwerken en literatuurgeschiedenissen wordt de verwatering van de streekbeschrijvingen en de voortschrijdende automatisering geïnterpreteerd als teken van de teloorgang van het genre. De boeken worden afgedaan als triviale "damesromans" en weggeschreven naar de buitengebieden van de literatuur. De richting waarin het genre zich heeft ontwikkeld kan echter ook in een ander licht worden gezien.

### **Vrijheid en marginalisering**

In dit onderzoek zijn streekromans niet onderzocht in de context van hun literaire waarde, maar tegen de achtergrond van de waarde die ze voor hun lezers vertegenwoordigen. Zoals talloze auteurs hebben aangetoond, fungeert de (literaire) canon vaak eerder als instrument van uitsluiting dan als

---

127. Anbeek constateert naar aanleiding van dit gegeven enigszins denigrerend dat streekromans bestemd zijn voor lezers zijn "die een 'echt' boek in hun eikenhouten boekenkast willen bewaren" (1998:755).

mechanisme voor de selectie van esthetische excellentie.<sup>128</sup> Dit is met name het geval waar het onderwerpen betreft die associaties met vrouwelijkheid oproepen. De verbanning van de streekroman naar de marges van de literatuur leverde voor het genre ook een zekere verbeeldingsvrijheid op. Onderwerpen die binnen de literaire canon gelden als taboe, zoals sentimentele liefde of moederliefde, worden in de streekroman wel tot uitdrukking gebracht. Huiselijke routines als afwassen, ramenlappen en koken, die de dagelijkse werkelijkheid van vele huisvrouwen uitmaken maar in literaire romans zelden aan de orde komen, worden in de streekroman breed uitgemeten. Bovendien bieden de marges van de literatuur plaats voor de verbeelding van een elders goeddeels ongerepresenteerde positie: die van de moeder.

Een groot aantal auteurs heeft gewezen op het “verbeeldingstekort” rond de figuur van de moeder. Er is een veelvuldig geconstateerde schaarste aan representaties waarin moeders worden opgevoerd als subjecten van verlangen, verbeelding, taal en handeling. Ann Kaplan (1992:3) typeert haar om deze reden met recht als een “absent presence”. Marianne Hirsch heeft deze situatie uitvoerig beschreven in *The Mother/Daughter Plot* (1989) aan de hand van negentiende- en twintigste-eeuwse, door vrouwen geschreven, ontwikkelingsromans. Zo laat zij zien dat Victoriaanse romans meestal moederloze heldinnen hebben. Een afwezige moeder lijkt voor de jonge heldin een voorwaarde te zijn om te slagen in het leven. In modernistische romans treedt de moeder weliswaar meer op de voorgrond, maar vormt nog steeds een struikelblok in de ontwikkeling van de heldin tot een zelfstandig handelend, denkend en sprekend individu. In post-modernistische romans neemt volgens Hirsch de exploratie van de pre-oedipale binding tussen moeder en dochter een prominente plaats in, maar juist door haar opsluiting in de pre-oedipale fase wordt de moeder niet gerepresenteerd als subject. Hirsch concludeert dat romans waarin moeders niet alleen voorkomen als objecten van het verlangen van hun kinderen, maar worden opgevoerd als denkende, sprekende en handelende subjecten in onze cultuur grotendeels ontbreken.<sup>129</sup>

Een verklaring voor het ontbreken van deze representaties kan worden gevonden in de theorie van Jacques Lacan (1966). Deze heeft beschreven hoe kinderen op het moment dat ze zichzelf door middel van taal symbolisch betekenis leren geven, afstand doen van de wereld van het betekenisloze,

---

128. Zie bijvoorbeeld Bal *The Artemisia Files: Artemisia for Feminist and Other Thinking People* (nog te verschijnen), zie tevens Griselda Pollock (1999).

129. Hirsch (1989:157-158).

onbemiddelde, directe bestaan.<sup>130</sup> Silverman (1988:122) associeert de verloren ongemedieerde wereld, waarnaar een levenslang heimwee zou bestaan, direct met de figuur van de moeder: “What other object than the mother, either for the girl or for the boy, could initially assume the status of that “all” which has been sacrificed to meaning?” Lacan maakt duidelijk dat het pre-symbolische, juist omdat het betekenisloos is, alleen later, vanuit een positie in het symbolische, kan worden geconceptualiseerd. In deze conceptualisatie nu, wordt gewoonlijk de betekenis van de moeder verdrongen of zodanig verplaatst dat zij “tekort” gaat verbeelden in plaats van “volkomenheid”. Dit komt tot uitdrukking in het bovengeschetste “verbeeldingstekort” met betrekking tot de figuur van de moeder. In de geanalyseerde streekromans blijven verdringing en verplaatsing van het moederlijke echter achterwege. In dit opzicht zijn de boeken uitzonderlijk.

### **De moeder verbeeld**

De moederfiguur speelt in de meestgelezen streekromans op verschillende manieren en niveaus een sleutelrol. Zo investeren de retorische regimes van deze romans de moederpositie met narratieve en visuele macht en nodigen hun lezers uit in deze positie te delen. De alwetende verteller communiceert vaak al op de eerste bladzijden van de roman alles wat er over de protagonist van de liefdesgeschiedenis te weten valt aan zijn tekstuele tegenhanger: de hypothetische lezer. Deze hypothetische lezer vormt een uitnodiging aan de werkelijke lezer om de wederwaardigheden van de protagonisten te volgen vanuit een positie van liefdevolle betrokkenheid, levenswijsheid en inzicht in de voorgeschiedenis. De werkelijke lezer wordt door middel van deze strategie uitgenodigd om als moeder bij de hoofdpersoon betrokken te zijn.

Het moederpersonage in het verhaal weet en ziet bijna evenveel als de alwetende en almachtige verteller en fungeert daardoor als intra-diëgetische vertegenwoordiger voor deze invloedrijke verhaalinstantie. Zij is bovendien door middel van de focalisatie verteltechnisch bevoordeeld ten opzichte van de andere personages. De lezer kent al haar gedachten en overwegingen en wordt hierdoor uitgenodigd om met haar mee te leven. Hoewel zij niet in actantiële zin kan worden opgevat als handelend subject, construeert de retorica van de tekst de streekromanmoeder als sprekende, denkende en oordelende spil van het verhaal.

---

130. Zie Lacan (1966:93-100, 103-105, 111-113, 183-191), zie tevens Lacan (1978:211-213).

De romans bevatten, waar ze refereren aan het bestaan van “echte” ervaringen van verbondenheid, een invitatie tot exploratie van het pre-oedipale, maar nodigen hun lezers daarnaast uit de moederfiguur op te vatten als bron van visuele, morele en discursieve autoriteit. Zij verbeeldt geen tekort maar staat daarentegen voor vervulling en overvloed: de “echte” ervaring en het volle leven worden bij voorkeur in dit personage tot uitdrukking gebracht.

### **Leesplezier en het pornografisch principe**

“Kunstwerken zijn ascetisch en schaamteloos, cultuurindustrie is pornografisch en preuts” zegt Adorno in *Dialectiek van de Verlichting*. De schaamteloosheid van kunst is gelegen in het onverbloemd tonen van de plaatsen waar de traditionele stijl tekort schiet. Waar kunst ontstaat in kieren en discrepanties, sluiten producten van de cultuurindustrie echter naadloos aan op de werkelijkheid. Deze producten zijn in Adorno’s optiek niets anders dan traditie en bevestiging van de maatschappelijke hiërarchie (1987: 146). De cultuurindustrie is pornografisch omdat het verlangen waaraan wordt geappelleerd nooit werkelijk vervuld wordt. Sterker nog: het verlangen zelf is een door de cultuurindustrie in het leven geroepen behoefte. Deze behoefte wordt tot een schijnbevrediging gebracht en leidt dan weer tot nieuwe prikkels (1987:157). Het pornografisch principe dat Adorno beschrijft is ook relevant voor de streekroman. De verhalen appelleren aan een verlangen naar verbondenheid, emotionele vervulling, (nest)warmte en onvoorwaardelijke liefde. Dit verlangen is niet specifiek vrouwelijk en vormt op zichzelf ook geen verklaring voor het plezier dat vrouwelijke lezers aan de boeken beleven. Deze verklaring moet worden gezocht in de wijze waarop in streekromans aan dit verlangen en aan de vervulling ervan gestalte wordt geven.

De dynamiek van ontbering en tijdelijke bevrediging is een van de structurerende principes van de streekroman. De retorica van de teksten stelt de lezer in staat zich in beide emoties in te leven. Uit de antwoorden op de enquête blijkt dat streekromanlezers zich naast het moederpersonage ook vereenzelvigen met de actantiële protagonisten van de boeken. Deze personages zijn tevens de dragers van de handeling en de liefdesgeschiedenis. Analyse van de actantiële structuur van de romans laat zien dat alles wat deze personages ondernemen uitloopt op een mislukking en dat zij geen enkel doel op eigen kracht bereiken. Het gaat daarbij niet alleen om onvermogen een bepaald object te verwerven, maar ook om visuele machteloosheid, die zich uit in verblinding, onwetendheid en het nastreven van bij voorbaat door de verteller gediskwalificeerde idealen. Dat alles uiteindelijk

toch goed komt (het veelgenoemde happy end van de liefdesgeschiedenis) is te danken aan andere personages of aan de interventie van hogere machten.

De in het oog springende hulpeloosheid van de hoofdpersonen wordt wel genoemd als verklaring voor de populariteit van de boeken bij hun vrouwelijke lezers, die hun eigen machteloosheid in de protagonisten weerspiegeld zouden zien. De verklaring die Janice Radway in haar beroemde studie *Reading the Romance* (1984) geeft voor het lezen van romances, ligt in het verlengde hiervan. Radway laat zien dat de stemming van de heldin bij de aanvang van deze verhalen wordt gekenmerkt door verlatenheid, angst en verlangen naar emotionele vervulling. Deze gevoelens weerspiegelen volgens Radway een onbewust verlangen van de lezer naar de emotionele kwaliteit van de vroege moeder-dochter bindingen, het verlangen naar iemand die ervoor zorgt dat “alles goedkomt”. Dit verlangen wordt aan het eind van de roman, in de liefde van de held voor de heldin tijdelijk bevredigd.

De retorische structuur van de romances die Radway beschrijft stelt de lezer in staat zich in te leven in de heldin en via haar in verlangen en gemis. De focalisatie bemoeilijkt echter het meeleven met de held, degene die het verlangen vervult en het gemis opheft. In de onderzochte streekromans nodigt de focalisatiestructuur de lezer daarentegen uit zich in te leven in twee posities die sterk op elkaar zijn betrokken: die van de hulpeloze protagonist van de liefdesgeschiedenis en die van het machtige personage in de moederrol. De vervlechting van perspectieven die hierbij optreedt stelt de lezers in staat om zich zowel te vereenzelvigen met het personage dat gevoelens van angst, verlatenheid en machteloosheid ervaart als met het personage dat deze angsten inlost, sust en wegneemt. De retorische regimes van de streekroman bieden de lezers de gelegenheid om zich afwisselend in te leven in gevoelens van hulpeloosheid en van macht. In afwijking van wat gebruikelijk is, wordt de laatstgenoemde positie verbeeld in het moederpersonage.

De opvallende hulpeloosheid van de protagonisten is geen weerspiegeling van de machteloosheid van de lezers, maar een onmisbaar structurelement in de romans. Geheel volgens het pornografisch principe van Adorno wordt een behoefte in het leven geroepen, bewerkt, tot een tijdelijke of schijnbevrediging gebracht en vervolgens weer aangewakkerd. In dit opzicht zijn streekromans volwaardige producten van de “cultuurindustrie”. Adorno is van mening dat dergelijke producten steeds opnieuw de maatschappelijke status quo bevestigen. Ondanks hun conservatieve wereldbeeld, zijn streekromans op een belangrijk punt niet affirmatief ten opzichte van de bestaande orde. In hun structuur van verlangen-(schijn)vervulling-verlangen geven de boeken een representatie van de grotendeels onzichtbare en ongesymboliseerde po-



sitie van de moeder. In hun verbeelding van deze positie openen streekromans nieuwe perspectieven.

### **Tot besluit**

Ik heb in mijn onderzoek geen bevestiging gevonden voor de veelgehoorde opvatting dat streekromans het schematische wereldbeeld van hun lezers bevestigen. Het gaat dan ook niet aan de liefhebbers van het genre te trivialisieren op grond van het eenvoudige stelsel van normen en waarden dat in de boeken kan worden aangetroffen. De liefdesplot en de beschrijvingen van het platteland worden door de lezers gezien en gewaardeerd, maar vormen op zichzelf niet de sleutel tot het “geheimzinnige radar” dat ten grondslag ligt aan het succes van de boeken.<sup>131</sup> De aantrekkingskracht van de romans kan alleen volledig worden begrepen tegen de achtergrond van een cultureel tekort aan representaties van de figuur van de moeder. In de beschreven streekromans vormt zij niet de achtergrond waartegen de ontwikkeling van haar kinderen perspectief krijgt, maar is een personage met een eigen verhaal en een eigen verlangen. Zij wordt niet voorgesteld als inherent gemankeerd, maar als gezaghebbend en volkomen. De moeder fungeert in deze boeken niet alleen als object, maar tevens als subject van verlangen. In de representatie van deze beide posities ligt, naar mijn mening, de sleutel tot het succes van deze boeken.

---

131. Zie Zaal (1979).

## Nederlandse samenvatting

Streekromans worden veel gelezen. De boeken zijn zeer populair bij een voornamelijk vrouwelijk leespubliek. Recensenten en boekbesprekers hebben echter meestal geen goed woord voor het genre over. Zij wijzen op de eenvoudige plot, de sentimentele liefdesgeschiedenis, het drakerige happy end en het simpele taalgebruik. Boekbesprekers leggen gewoonlijk een verband tussen de trivialiteit van de romans en het feit dat ze vooral worden geschreven en gelezen door vrouwen. Hierbij geldt als uitgangspunt dat de schematische streekromanwereld een rechtstreekse afspiegeling is van het wereldbeeld en het morele interpretatiekader van de lezer. De recensenten nemen aan dat de liefhebbers van de streekroman even conservatief, eenvoudig en rechtlijnig zijn als de personages in hun favoriete lectuur. Niet alleen de romans, maar ook de vrouwelijke lezers van het genre worden in deze opvatting getrivialiseerd. De recensenten zijn van mening dat onderzoek naar de wijze waarop de boeken worden gerecipiëerd overbodig is: dat de romans de opvattingen van lezers weerspiegelen is in hun optiek “moeilijk betwistbaar” en onderzoek hiernaar zal dan ook “geen opzienbarende resultaten opleveren”.

In dit proefschrift wordt een methode ontwikkeld die de receptie van triviale teksten beschrijft vanuit de gedachte dat lezers hun eigen betekenissen aan de verhalen toekennen. Zodoende kan een verklaring worden geformuleerd voor de populariteit van de streekroman die recht doet aan de lezer van het genre en haar niet voorstelt als simpel, geschematiseerd spiegelbeeld van de tekst.

Nadat deze methode in het eerste hoofdstuk is uitgewerkt en toegelicht, wordt in het tweede hoofdstuk de streekroman in zijn literair-historische context geplaatst. In het derde en vierde hoofdstuk wordt een aantal veelgehoorde en algemeen geaccepteerde verklaringen voor het leesplezier onderzocht. Deze blijken slechts gedeeltelijk verantwoordelijk te kunnen zijn voor het succes van de streekroman. Daarom wordt, na een intermezzo over de “ware liefde” (hoofdstuk vijf), in het zesde hoofdstuk een alternatieve verklaring geformuleerd voor de populariteit van de boeken.

In **Hoofdstuk 1** wordt een overzicht gegeven van het denken over triviale literatuur en wordt een visie ontwikkeld op de wijze waarop teksten hun lezers uitnodigen tot bepaalde houdingen, posities of emoties ten opzichte van de verbeelde wereld. Er wordt een methode beschreven waarmee de retorische structuur van de boeken in kaart kan worden gebracht.

Retorische uitnodigingen aan de lezers kunnen, onafhankelijk van de wijze waarop ze in individuele gevallen worden ingevuld, worden opgevat als structurele kenmerken van bepaalde teksten. Om te onderzoeken of, en op welke manier, deze tekstuele uitnodigingen door werkelijke lezers worden aangenomen, werd de streekroman die in 1994 door de Openbare Bibliotheken in Groningen en Drenthe het meest werd uitgeleend, *Verzwegen Verleden* (1988) van Henny Thijssing-Boer, voorgelegd aan lezers met kenmerken van de doelgroep van de streekroman. Het ging om 250 leden van de Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen, verspreid over verschillende afdelingen in de provincies Groningen en Drenthe. De respondenten beantwoordden door middel van een schriftelijke enquête een aantal vragen over de manier waarop zij de roman lezen. Het onderzoek in dit boek beweegt zich zodoende langs twee sporen: enerzijds een analyse van de retorische uitnodigingen zoals die onder meer in *Verzwegen verleden* naar voren komen, en anderzijds, met behulp van bovengenoemde enquête, een beschrijving van de wijze waarop individuele lezers aan deze uitnodigingen gehoor geven.

In **Hoofdstuk 2** wordt de streekroman in een literair-historische context geplaatst. De stamboom van het genre laat zich niet zo gemakkelijk trekken. De termen streekroman, regionale literatuur, streektalliteratuur, heimatliteratuur en dialectliteratuur komen naast elkaar voor met betekenissen die soms ten dele overlappend zijn, maar vaak op belangrijke punten van elkaar verschillen. De bekende literatuurgeschiedenissen wijzen niettemin twee bloeiperioden aan voor het literaire complex dat losjes kan worden aangeduid als “streekliteratuur”: tijdens de overgang van romantiek naar realisme en tijdens het Interbellum. In de eerste periode worden romans geschreven die algemeen worden bestempeld als klassieke meesterwerken, zoals *De Vlaschaard* (1907) van Stijn Streuvels en *Het recht van den sterkste* (1893) van Cyriel Buysse. Parallel hieraan ontwikkelt zich een tweede stroming die wordt omschreven als populair, idealiserend, sentimenteel en triviaal. De term “streekroman” lijkt in deze periode te gaan functioneren als contrastbegrip met behulp waarvan de klassieke, mythische roman kan worden onderscheiden van zijn triviale verwanten. De laatstgenoemde romans worden door de literatuurgeschiedenissen veelal toegeschreven aan vrouwelijke auteurs.

In het Interbellum stijgt de populariteit van de streekroman met boeken als *Kinderen van ons volk* (1928) van Antoon Coolen en *Bartje* (1935) van Anne de Vries tot nieuwe hoogten. Na de Tweede Wereldoorlog wordt het genre echter in verband gebracht met de “foute” bloed- en bodemideologie. De negatieve inhouden die de term toch al had worden nu nog eens versterkt door associaties met het fascistische gedachtegoed. Hoewel na de Tweede Wereldoorlog geen enkele auteur van betekenis zich nog aan het genre

waagt, zijn de boeken tegelijkertijd ongehoord populair bij het leespubliek, concludeert De Schutter in *Het verhaal van de Nederlandse literatuur* (2000). Aan deze populaire naoorlogse boeken wordt in de literatuurgeschiedenissen echter nauwelijks aandacht besteed. Het genre is in de loop der tijd verdwenen naar de marges van de literatuur.

In **Hoofdstuk 3** wordt een veelgehoorde verklaring onderzocht voor het leesplezier, namelijk de opvatting dat de lezers van streekromans worden gedreven door heimwee naar een verloren wereld. Zij zouden het prettig vinden om de complexiteit van de hedendaagse samenleving tijdelijk te verruilen voor het kleinschalige, overzichtelijke en veilige plattelandsbestaan. In het derde hoofdstuk wordt onderzocht in hoeverre de retorische structuur van streekromans aanleiding geeft tot een dergelijk escapisme.

In de meestgelezen romans wordt de vertelde geschiedenis verankerd in een wereld die ook buiten de boeken bestaat. Zo worden in *Verzwegen verleden* dorpjes op het Groninger platteland genoemd en wordt er melding gemaakt van de Tweede Wereldoorlog. Deze verankering verleent de verhalen een hoog realiteitsgehalte. Tegelijkertijd wordt dit realisme echter genuanceerd. De gevolgen van de oorlog lijken aan het dorpje voorbij te zijn gegaan: er is geen “echte honger” geleden, er zijn geen “joden weggevoerd” en ook de onderduikers hebben het er goed van afgebracht. Bovendien is het onduidelijk waar het dorpje zich precies bevindt. Hoewel de gehuchten in de omgeving met naam en toenaam worden genoemd, laat de werkelijke plaats van handeling zich niet lokaliseren. De realistische voorkeur voor transparantie en precisie wijkt hier voor een zekere vaagheid. De openingspassages in deze romans nodigen hun lezers uit de plaats van handeling op te vatten als een werkelijk bestaande, veilige ruimte in een onveilige wereld. De teksten bieden te weinig aanknopingspunten om een duidelijk beeld van de ruimte te krijgen, zodat deze fungeert als achtergrond.

De focalisatiestructuur in deze romans nodigt de lezers uit tot een diepgaande betrokkenheid bij een beperkt aantal personages. Een focalisator is een verhaalinstantie die waarneemt, ziet, ruikt, hoort of voelt. Algemeen wordt aangenomen dat lezers zich het meest betrokken voelen bij de personages met wie ze meekijken, denken etc. In de geanalyseerde romans wordt de visie van een klein aantal plattelanders consequent en veelvuldig naar voren gebracht. Dit nodigt uit tot een sterke betrokkenheid bij deze personages. De retorische regimes van de meest gelezen streekromans dirigeren de leesaandacht zodoende niet naar het platteland, maar naar de plattelandsbewoners.

Aan de hand van de enquête werd onderzocht in hoeverre de lezers op de uitnodigingen van de tekst ingaan. Ruim driekwart van de lezers beschouwt de beschrijvingen van de streek en het plattelandsleven in *Verzwegen verle-*

den als waarheidsgetrouw. Eveneens conform de retorische uitnodigingen, vatten de lezers het beschreven platteland niet op als onderwerp van het verhaal, maar als achtergrond. Gezien deze uitkomst is het onwaarschijnlijk dat het leesplezier volledig uit de streekbeschrijvingen kan worden verklaard. In de meest gelezen boeken komt de plaats van handeling daarvoor eenvoudig niet voldoende uit de verf.

In **Hoofdstuk 4** wordt de veelgehoorde opvatting onderzocht dat streekromanlezers zich willen verliezen in een sentimenteel liefdesverhaal met een happy end. Met behulp van het actantiële model wordt onderzocht of de meestgelezen romans zijn gestructureerd als liefdesgeschiedenissen. Het actantiële model geeft inzicht in een aantal basale vragen met betrekking tot de “bouwplaat” van een roman: wie wil wat in het verhaal, wie of wat helpt daarbij (of werkt tegen) en wordt het doel bereikt of juist niet? Uit deze analyse komen streekromans inderdaad naar voren als liefdesgeschiedenissen: de held, bij aanvang van het verhaal alleen, is aan het slot verenigd met zijn geliefde.

Binnen het raamwerk van een actantiële analyse hangen mobiliteit en subjectiviteit direct met elkaar samen. Het actantiële model is geënt op de structurele sprookjesanalyse van Vladimir Propp. Sprookjes hebben meestal een held die de wereld intrekt om een bepaald object te veroveren. In een actantiële analyse komt hierdoor het personage dat het meest in beweging is en dat verschillende verhaalruimten verkent, betreedt of veroverd, automatisch naar voren als de held (het subject-actant) van het verhaal. Omdat alle aandacht naar dit mobiele personage uitgaat, verschuiven de personages in de objectposities naar de achtergrond. Zij vertegenwoordigen slechts een tussendoel, een halteplaats of een rustpunt in het verhaal van de held. Jurij M. Lotman definieert deze niet-mobiele personages in *The Origin of Plot in the Light of Typologie* (1979) als functie van de ruimte waarvan ze deel uitmaken. In de praktijk is deze rol vaak weggelegd voor de vrouwelijke personages. Mobiliteit en activiteit hangen traditioneel niet alleen samen met subjectiviteit, maar specifiek met mannelijkheid. Zo is Lotman van mening dat de narratieve structuur van een verhaal in zijn meest fundamentele vorm gebaseerd is op twee functies: “entry into a closed space, and emergence from it”. Deze gesloten ruimte kan worden ingevuld als “‘a cave’, ‘the grave’, ‘a house’, ‘woman’” en toetreding tot deze “ruimtes” als “‘death’, ‘conception’, ‘return home’” enzovoorts. Lotman voegt er aan toe dat “all these acts are thought of as mutually identical” (1979:167). Ten opzichte van de actieve, zich ontwikkelende, mannelijke held zijn de personages in de objectposities passieve exponenten van een bepaalde ruimte of plaats.

De subjectiviteitsopvatting van theoretici als Propp, Greimas en Lotman heeft voor de interpretatie van streekromans een specifiek effect. Wie een streekroman leest met uitsluitend oog voor activiteit (en dat is in een actanti-

ele analyse onvermijdelijk) leest een liefdesverhaal: “hoe hij haar uiteindelijk toch krijgt”. Een analyse van de focalisatie maakt echter een ander verhaal zichtbaar.

Zo is in *Verzwegen verleden* het moederpersonage, samen met het kleine, scheve huisje waar zij woont, een object in het verhaal van de held. In een actantiële analyse zijn “moeder” en “huis” niet van elkaar te onderscheiden. Omdat zij haar huisje nauwelijks verlaat en niet mobiel is, komt de moeder uit een actantiële analyse niet naar voren als subject of held, maar als object. Toch is het voornamelijk haar visie op de gebeurtenissen die, door de manier waarop het verhaal wordt verteld en gefocaliseerd, naar voren wordt geschoven. De lezer wordt uitgenodigd om haar interpretatie van de gebeurtenissen te delen.

*Verzwegen verleden* bevat daarmee een dubbelperspectief. De lezer wordt in de gelegenheid gesteld om mee te leven met de (actantiële) held van het liefdesverhaal, maar wordt tevens uitgenodigd de visie van het moederpersonage op de geschiedenis te delen. Dit maakt het moeilijk om het verhaal uitsluitend als liefdesgeschiedenis te lezen. De onderzochte romans blijken tevens een relaas te bevatten dat de betrekkingen tussen moeder en kind behandelt.

Uit de enquête blijkt dat slechts 10,3% van de lezers uitsluitend met de actantiële held van het verhaal heeft meegeleefd. Van de respondenten zegt 44,1% uitsluitend met het moederpersonage te hebben meegeleefd, terwijl 40,2% met beide personages heeft meegeleefd. Een ruime meerderheid van de respondenten (84,3%) heeft het verhaal tevens als ouder-kindverhaal gelezen. Deze uitkomst bevestigt de belangrijkste conclusie uit het analytisch gedeelte van vierde hoofdstuk, namelijk dat de teksten op retorische wijze het realiseren van uitsluitend de romantische plot bemoeilijken. Romantische thema's spelen voor de respondenten niet de belangrijkste rol. Dit blijkt ook uit het feit dat de gemiddelde waardering voor het ouder-kindverhaal 4,0 bedraagt op een schaal van 1-5, terwijl de gemiddelde waardering voor de liefdesgeschiedenis 3,4 is.

Het genoegen waarmee streekromans worden gelezen kan niet worden afgedaan met een eenvoudige verwijzing naar de romantische plot. De romans vertellen ook een verhaal over moeders en kinderen, een verhaal waarin de tegenstelling tussen macht en onmacht, alwetendheid en verblinding relevant is.

De aantrekkingskracht van streekromans wordt tenslotte wel verklaard uit de gedachte dat lezers hun eigen wereldbeeld in de boeken bevestigd zien. Om dit te testen werd een aantal opvattingen van het moederpersonage uit *Verzwegen verleden* aan de lezers voorgelegd. De meeste respondenten zien hun normen en waarden echter niet in haar opvattingen weerspiegeld. Van de lezers die het meest met haar hebben meegeleefd (44,1%) geeft bovendien 71,7% aan dat ze niets van haar hebben geleerd dat voor hun eigen le-

ven van belang is. Het leesplezier lijkt dus niet te kunnen worden verklaard uit een mechanisme van weerspiegeling en bevestiging.

Traditionele opvattingen over de populariteit van streekromans kunnen het fenomeen derhalve slechts gedeeltelijk verklaren. De plaats van handeling is, met zijn onnadrukkelijke waterverfkleuren en vage contouren, in de perceptie van de lezers niet meer dan een achtergrond voor iets belangrijkers. De veelgenoemde liefdesgeschiedenis vormt slechts de helft van het verhaal. Bovendien worden de conservatieve normen en waarden van de personages door de lezers niet onderschreven. In het zesde hoofdstuk wordt daarom een alternatieve verklaring voor het succes van de streekroman geformuleerd.

In **Hoofdstuk 5** volgt echter eerst een intermezzo, gewijd aan de “ware liefde”. Hoewel de lezers het morele universum van de streekroman niet delen, is er toch één uitspraak van het moederpersonage waar bijna alle respondenten mee instemmen: “Echte liefde is het belangrijkste doel in het leven”. In dit hoofdstuk worden de betekenissen van “ware liefde” in de context van de streekroman beschreven. Ook komt hier de retorische werking van dit cliché aan de orde.

In overeenstemming met de romantische traditie komt de liefde in streekromans naar voren als voorbestemd, irrationeel, eenmalig en onstuimig. De liefde is van levensbelang voor het geluk van de jonge boerenzonen en -dochters maar kan nauwelijks worden beïnvloed. De liefde is blind en slaat toe als een donderslag bij heldere hemel. Romantiek wordt geassocieerd met pijn en kwetsuren.

De liefde heeft in streekromans echter ook een ander gezicht. Dit komt tot uitdrukking in beelden van zaaien en oogsten: “Wie liefde zaait zal liefde oogsten... dat spreekwoord bestaat niet voor niets”. Lakoff en Johnson betogen in *Metaphors we live by* (1980) dat metaforen invloed uitoefenen op de manier waarop een concept wordt ervaren en op de handelingen die uit deze ervaring voortvloeien. Met behulp van bovengenoemde metaforiek wordt de liefde in streekromans voorgesteld als levend organisme dat op dagelijkse basis voeding en onderhoud nodig heeft. Een kwijnende relatie wordt net zo lang gekoesterd en met zorg omringd tot zij tot bloei komt. Deze specifieke verbeelding van de liefde nodigt uit tot geduld en toewijding en stelt relaties voor als levenslange “commitments”. Het onstuimige en onvoorspelbare karakter van de romantische liefde wordt in de beeldspraak van zaaien en oogsten beheersbaar gemaakt. Dit geeft deze voorstelling van de liefde, bij alle turbulentie die de romantische aspecten van begrip met zich meebrengt, uiteindelijk een geruststellend karakter.

In **Hoofdstuk 6**, tenslotte, wordt een nieuwe verklaring voor het leesplezier

voorgesteld. De meestgelezen romans bevatten een dubbelperspectief en nodigen uit tot meeleven met zowel de actantiële helden die de handeling en de liefdesgeschiedenis dragen als met de personages in de moederrol. De narratieve parcours van de helden kenmerken zich door machteloosheid, eenzaamheid en verblinding. Zonder hulp van buitenaf slagen zij er niet in om hun doelen te bereiken. De hulpeloosheid van de hoofdpersonen wordt wel genoemd als verklaring voor de populariteit van de boeken. De vrouwelijke lezers zouden hun eigen machteloosheid in de protagonisten weerspiegeld zien. Janice Radway maakt in haar veel geciteerde studie *Reading the Romance* (1984) aannemelijk dat de lezers van romances zich via een identificatie met de heldin kunnen inleven in gevoelens van verlatenheid, angst en verlangen naar emotionele vervulling. Aan het eind van de romans wordt dit verlangen bevredigd in de liefde van de held voor de heldin.

In de romance werd traditioneel uitsluitend het perspectief van de heldin naar voren gebracht. In de nieuwere romances willen de lezers echter ook het perspectief van de held vertegenwoordigd zien. In het licht van deze ontwikkeling is Radways verklaring problematisch geworden. Anders dan in de romances die Radway beschrijft, waarin de lezer zich uitsluitend identificeert met de heldin die gemis en verlangen verbeeldt, stelt de streekromanfantasie de lezer echter in staat om zich tevens te identificeren met het personage dat “alles goedmaakt” en dat de eenzaamheid en het verlangen opheft. De lezer van streekromans heeft niet alleen de mogelijkheid zich in gevoelens van verlatenheid in te leven, maar kan zich ook vereenzelvigen met degene die deze verlatenheid wegneemt. De retorische regimes van de streekroman nodigen de lezers uit om zich zowel met de hulpeloze held als met het machtige moederpersonage te identificeren.

Tegen de achtergrond van het door Kaplan en Hirsch beschreven “verbeeldingstekort” rond de figuur van de moeder, is dit een opmerkelijke uitkomst. Jacques Lacan heeft laten zien hoe het belang van de moeder in het proces van symbolische representatie wordt verdrongen of verplaatst. Dit komt tot uitdrukking in het feit dat zij in onze cultuur nauwelijks wordt gerepresenteerd als handelend, denkend en sprekend subject. Zij speelt gewoonlijk slechts een rol in het verhaal van haar kind(eren), hetzij als object van verlangen, hetzij als hindernis in hun ontwikkeling. In de geanalyseerde streekromans blijven deze verdringing en verplaatsing echter achterwege.

Dit wordt geïllustreerd aan de hand van een serie “schilderijen” van moeder en kind in de streekroman *Tweedonker* (1968) van Annie Oosterbroek-Dutschun. Portretten van het moederlijk gelaat in close-up komen in deze boeken veel voor. Streekromans zonder moedergezichten verkopen volgens de uitgevers aanzienlijk minder goed. Deze portretten vormen een bijzondere retorische uitnodiging. Met hun liefdevolle verstillings- en iconachtige uitstraling voorzien ze in een illusie van onvoorwaardelijke liefde. De verhalen



appelleren aan een verlangen naar verbondenheid, emotionele vervulling en (nest)warmte. Aan dit verlangen, dat overigens niet specifiek vrouwelijk is, wordt in streekromans invulling gegeven door middel van beelden die de moeder niet voorstellen als inherent gemankeerd, maar als gezaghebbend en volkomen.

De retorische regimes van de meestgelezen romans bevatten een uitnodiging om de geschiedenis te beleven vanuit het perspectief van zowel het kind als de moeder. Dat het verhaal grotendeels door de moeder wordt verteld, overdacht en geïnterpreteerd maakt haar in narratief en visueel opzicht tot het belangrijkste personage in deze boeken. Streekromans geven hun lezers de mogelijkheid om de moeder niet alleen als object te beschouwen, maar tevens als denkend en sprekend en subject van het verhaal. Het genoegzaam waarmee streekromans worden gelezen kan tegen deze achtergrond worden begrepen.

## English summary

Dutch regional novels have a large, predominantly female readership. Reviewers and critics, however, are generally not very positive about the genre. They point to the simple plot, the sentimental love story, the melodramatic happy ending and the plain language. Reviewers usually relate the triviality of the novels to the fact that they are, for the most part, written and read by women. The underlying assumption is that the schematic world of the regional novel is a direct reflection of the readers' moral values and frame of reference. Critics take the view that the readers of the genre have the same schematic, simple and straightforward outlook as is expressed in their favourite books. Thus not only the novels, but also their female readers are depicted as trivial. Research into the way the novels are received is, in the opinion of the critics, unnecessary: it is "difficult to dispute" that the novels reflect their readers' views, and they do not expect further research "to yield any groundbreaking results". Due to this general opinion, presented as an obvious fact, little more is known about the popular regional novel than some unfounded preconceptions.

In the present study a method is developed to describe the reception of trivial texts. The method is based on the assumption that readers attach their own meanings to the stories. This makes it possible to explain the success of the novels without reducing the reader of the genre to a simple, schematised mirror-image of the text.

In the first chapter this method is developed and illustrated. The second chapter examines the regional novel in its literary and historical context. In the third and fourth chapters two prevailing assumptions with regard to the enjoyment that readers derive from the novels are examined. It is demonstrated that these assumptions can only partly account for the success of the books. Therefore, after an interlude about "true love" in the fifth chapter, in the final chapter an alternative explanation for the popularity of the genre, is formulated.

**Chapter 1** surveys the theories on trivial literature. A view is put forward on the way in which texts entice their readers to adopt certain attitudes or positions, or experience certain emotions in response to the imaginary world of the story. Furthermore, a method is discussed for describing the rhetorical structure of the novels.

Rhetorical invitations to readers can be viewed as structural features of particular texts, regardless of the way they are used in individual cases. In order to investigate whether - and if so, how - these textual invitations are taken up by actual readers, the regional novel which had been lent out most frequently during 1994 by the public libraries in the provinces of Groningen and Drente, *Verzwegen Verleden* (1988) by Henny Thijssing-Boer, was given to a group of readers with the same characteristics as the target group of regional novels. The sample consisted of 250 members of the Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen in the provinces of Groningen and Drente. The respondents were asked to complete a questionnaire to ascertain how they read the novel. The present study then progresses in two ways. It includes both an analysis of rhetorical invitations occurring in, among others, *Verzwegen Verleden*, and a description, based on the questionnaire mentioned above, of the way individual readers respond to these invitations.

**Chapter 2** examines the regional novel in its literary and historical context. It is not easy to trace the origins of the genre. The terms regional novel, regional literature, Heimat literature and dialect literature are used alongside each other. Although their meanings sometimes overlap, they often differ on important points. Nevertheless, according to some well-known literary histories, two periods can be regarded as the heyday of the literary complex that may be loosely referred to as “regional literature”: the transitional period between Romanticism and Realism, and the period between World War I and II. During the first period, novels were written which have become widely acknowledged as masterpieces, such as *De Vlaschaard* (1907) by Stijn Streuvels and *Het recht van den sterkste* (1893) by Cyriel Buysse. At the same time a second movement developed that is described as popular, sentimental and trivial. In this period the term “regional novel” appears to function as a contrastive notion, distinguishing the classical, mythical novel from its trivial counterpart. In surveys of literary history, the novels produced by the latter movement are usually ascribed to female authors.

During the interwar years, the popularity of regional novels rose to new heights, with titles such as *Kinderen van ons volk* (1928) by Anton Coolen and *Bartje* (1935) by Anne de Vries. After the Second World War the genre became associated with blood-and-soil ideology. The negative connotations the term already had, were further reinforced by associations with fascist ideas. Although in this post-war period no author of any real significance ventured to contribute to the genre, regional novels have enjoyed an unprecedented popularity with their readers, as De Schutter (2000:305) observes. However, the various surveys of literary history hardly pay any atten-

tion to these widely read post-war novels. Over time the genre has disappeared to the periphery of literature.

In **Chapter 3** a common explanation is examined for the pleasure that readers derive from regional novels. This view suggests that readers of regional novels are driven by a nostalgic longing for a lost world and therefore enjoy exchanging the complexity of modern society for the small-scale, orderly and safe life in the countryside. This chapter aims to clarify whether the rhetorical structure of regional novels gives rise to this kind of escapism.

In the most popular novels, the narrative is embedded in a world that also exists outside the books. The narrator of *Verzwegen Verleden*, for example, mentions actual villages in the Groningen countryside and also refers to the Second World War. These facts serve to lend the novels a high degree of realism which is, however, modified at the same time. The village appears unaffected by the consequences of the war: no real hunger is experienced, no Jews are carried off and all those in hiding come through the war safely. Moreover, the exact location of the village is unclear. Although the names of neighbouring villages and hamlets are mentioned, the scene of the action cannot be located. Here the realistic preference for transparency and precision gives way to a certain vagueness. The opening passages of the novels encourage their readers to regard the scene of the action as a real, safe space in an unsafe world. The texts do not offer enough clues to form a clear picture of this space, which therefore serves as a background to the narrative.

The focalisation structure of regional novels encourages the readers to identify strongly with a limited number of characters. The focaliser is a narrative agent which perceives, sees, smells, hears and feels. It is generally assumed that readers identify most closely with characters through whose eyes the narrative events are perceived. The novels analysed here, consistently and frequently present the view of a limited number of country people. This encourages a strong involvement with these characters. Thus the rhetorical regimes of the most popular regional novels focus the readers' attention not on the countryside, but on its inhabitants.

This chapter then explores the extent to which readers respond to the textual invitations. Over three quarters of the respondents believe that the descriptions of the area and life in the countryside in *Verzwegen Verleden* are authentic. Also in accordance with the rhetorical invitations, readers do not regard the countryside as described in the novel as the subject of the story, but as its background. In view of this result, it is improbable that the readers' enjoyment of regional novels can be explained by the descriptions of the area. These descriptions are not sufficiently explicit.

In **Chapter 4** the common view is examined which assumes that readers of regional novels wish to lose themselves in a sentimental love story with a happy ending. The actantial model is used to investigate whether the most popular regional novels are structured as love stories. The actantial model gives an insight into some basic questions concerning the “building plan” of a novel: who pursues what in the narrative, who or what helps or hinders, and is the ultimate goal achieved or not? From this analysis it emerges that regional novels are indeed written as love stories. The hero, who is solitary at the beginning of the story, is united with his beloved at the end.

In the framework of an actantial analysis, mobility and subjectivity are closely connected. The actantial model is based on Vladimir Propp’s structural analysis of folk tales (1928). In folk tales the hero usually goes out into the world to achieve a certain objective. In an actantial analysis, the character who moves around most and enters, explores or conquers different narrative spaces, automatically emerges as the hero (the subject-actant) of the story. All attention is focused on this mobile character, while the other characters are relegated to the position of objects in the background. They only represent an intermediate goal, a halting-place and a pause in the story about the hero. In *The Origin of Plot in the Light of Typology* (1979), Jurij M. Lotman defines these non-mobile characters as a function of the space which they form a part of. This role is usually reserved for female characters. Traditionally, mobility and activity are not only connected with subjectivity, but more specifically with masculinity. Lotman argues, for example, that the narrative structure of a story in its most fundamental form is based on two functions: “entry into a closed space, and emergence from it”. These spaces can be interpreted as “‘a cave’, ‘the grave’, ‘a house’, ‘woman’” and entry into these “spaces” as “‘death’, ‘conception’, ‘return home’” and so on. Lotman adds that “all these acts are thought of as mutually identical” (1979:67). In relation to the active male character, capable of development, the characters occupying object positions are passive exponents of a certain space or locality.

The view on subjectivity by theorists such as Propp, Greimas and Lotman has specific implications for the interpretation of regional novels. Reading a regional novel with exclusive attention to activity (and this is inevitable in an actantial analysis) amounts to reading a love story: “how he gets her in the end”. An analysis of the focalisation, however, exposes a different story.

In *Verzwegen Verleden*, for example, the character of the mother, together with the small, ramshackle cottage in which she lives, is an object in the story about the hero. Since she seldom leaves her cottage and is not mobile, she cannot be classified as hero or subject on the basis of actantial analysis,

but appears as an object. Nevertheless, as a result of the focalisation and the way the narrative is told, her point of view predominates. The reader is encouraged to share her interpretation of the events.

*Verzwegen Verleden* thus contains a double perspective. The reader is enabled to identify with the (actantial) hero of the love story, but is at the same time encouraged to view the story's events through the eyes of the mother figure. Thus it is difficult to argue that the narrative can only be read as a love story. Most novels referred to in the present study contain an additional story about the relationship between mother and child.

According to the survey conducted for this study, only 10.3% of the readers identify exclusively with the actantial hero of the story. Of the respondents 44.1% identify with the mother figure, while 40.2% identify with both characters. A large majority of the respondents (84.3%) have also read the novel as a parent-and-child story. This result confirms the conclusion that the rhetorical regimes make it difficult to interpret the narratives exclusively as love stories. Apparently romantic themes are not of major importance to the respondents. This is further indicated by the fact that the average rating of the parent-and-child story is 4.0 on a scale from 1 to 5, while that of the love story is 3.4.

Therefore, the pleasure experienced by readers of regional novels cannot be explained by simply referring to the romantic plot. The novels also tell a story about mothers and children, a story in which the contrast between power and powerlessness, omniscience and ignorance plays an important part.

Finally, the appeal of the books is sometimes ascribed to the notion that regional novels reflect and confirm the moral values their readers. To test this assumption, a number of views held by the mother figure from *Verzwegen Verleden* were presented to the readers. The majority of the respondents did not share the views held by the mother. Moreover, from the group of respondents who primarily identify with her (44.1%), 71.7% felt that they had learnt nothing from her that was relevant to their own life. Therefore, it appears that the pleasure derived from reading regional novels cannot be explained by the mechanism of reflection and confirmation.

Traditional views on the popularity of regional novels, therefore, only offer a partial explanation of their appeal. According to the readers, the scene of the action, painted in soft watercolours and vague shapes, only provides the background for something more significant. The love story, often mentioned as the main attraction, accounts for only half of the story. Moreover,

readers do not share the conservative moral values and norms adhered to by the characters.

**Chapter Five** presents an interlude dedicated to the nature of “true love”. Even though readers do not share the moral universe reflected in regional novels, there is one statement uttered by the mother figure to which nearly all respondents subscribe: “True love is the most important aim in life”. In this chapter the meanings of “true love” will be discussed in the context of regional novels, as well as the rhetorical effects of this cliché.

Consistent with the romantic tradition, love is described in these novels as something predestined, irrational, once-in-a-lifetime, and passionate. Love is of vital importance for the happiness of the young farmer’s sons and daughters, but can hardly be influenced. Love is blind and strikes like a bolt out of the blue. Romance is associated with pain and being hurt.

In regional novels, however, another side of love is also shown. This is expressed in images of sowing and reaping: “If you sow love, you will reap love ... there is a good reason for that saying”. In *Metaphors We Live By* (1980), Lakoff and Johnson argue that metaphors influence the way a concept is experienced, as well as the actions resulting from this experience. Through the use of metaphor, love is depicted as a living organism in need of food and care on a daily basis. A languishing relationship is nurtured and attended to with loving care until it starts to bloom. This particular representation of love encourages patience and dedication and depicts relationships as lifelong commitments. Through the metaphor of sowing and reaping, the passionate and unpredictable nature of romantic love has been brought under control. Ultimately this results in a reassuring image of love, despite the turbulence associated with its romantic aspects.

Finally, in **Chapter Six** a new explanation is offered for the pleasure derived from reading regional novels. The most popular novels contain a double perspective and encourage readers to identify both with the actantial heroes who carry the action and the love story, and with the characters playing the mother role. The narratives about the heroes are characterised by powerlessness and loneliness. Without outside help they do not succeed in accomplishing their aims. The protagonist’s helplessness is sometimes mentioned as the reason for the popularity of the novels. The female readers are thought to see their own powerlessness reflected in the protagonist. In her much-quoted study *Reading the Romance* (1984), Janice Radway argues that identification with the heroine enables readers of romances to enter into feelings of desolation, fear and desire for emotional fulfilment. Towards the end of the novels, this desire is fulfilled through the love of the hero for the heroine.

Traditionally, only the heroine's perspective was represented in romances. In more recent romances, however, readers also wish the hero's perspective to be included. In the light of this development Radway's explanation has become problematic. Unlike the romances described by Radway, in which readers identify exclusively with the heroine, representing feelings of incompleteness and longing, regional novels alternatively enable readers to identify with the character that "redeems everything" and takes away the loneliness and desire. Thus this enables the reader to not only enter into feelings of desolation, but also to identify with the person who can take away these feelings. The rhetorical regimes of regional novels encourage readers to identify with the helpless hero and also with the powerful mother figure.

From the perspective of the "lack of representation" with regard to the mother figure, described by Kaplan and Hirsch, this is a remarkable outcome. Jacques Lacan demonstrated how the importance of the mother is repressed or displaced in the process of symbolic representation. This is reflected in the fact that in western culture the mother is hardly represented as an acting, thinking or speaking subject. Usually she only plays a part in the story of her child(ren), either as the object of desire or as the impediment to their development. In the regional novels analysed for this study there was no evidence of either repression or displacement.

This is further illustrated by a series of "paintings" of mother and child in the regional novel *Tweedonker* by Annie Oosterbroek-Dutschun. Facial portraits of the maternal countenance often occur in these books. According to publishers, regional novels without a maternal face sell relatively badly. These portraits constitute a special rhetorical invitation. With their loving tranquillity and iconesque aura, they create an illusion of unremitting, unconditional love. The narratives appeal to a longing for intimacy, emotional fulfilment and (maternal) affection. In regional novels this desire, which is actually not typically female, is satisfied through the use of images that do not represent the mother as inherently flawed, but as authoritative and perfect.

The rhetorical regimes of the most popular novels contain an invitation to enter into the narrative from the perspective of both the child and the mother. The fact that the story is mainly told, contemplated and interpreted by the mother, turns her into the most important character of the book, both from a narrative and a visual viewpoint. Regional novels enable their readers to view the mother not only as object, but also as a thinking and speaking subject of the narrative. The success of the novels can be explained against this background.



## Bijlage I

### Samenvattingen van een drietal streekromans

#### Henny Thijssing-Boer: *Verzwegen verleden* (1988)

*Verzwegen verleden* vertelt het verhaal van twee jonge meisjes die in hetzelfde dorp wonen. Beide verwachten een kind en zijn ongehuwd. Toch konden de verschillen tussen de lotgenoten niet groter zijn: het arme weesmeisje Dineke verlangt met heel haar hart naar de baby die op komst is terwijl Tilly, een rijke boerendochter, uit angst voor schande en dorpsroddel alles op alles zet om een einde aan haar zwangerschap te maken. Wanneer Tilly na negen maanden van een gezonde zoon bevalt, terwijl Dineke's kindje kort na de geboorte sterft, verzucht de dorpsdokter dat het toch maar ongelijk is verdeeld in de wereld. Op Tilly's verzoek ruilt hij de beide baby's om. Het dode kindje wordt nog dezelfde nacht door Tilly's ouders begraven en in Dineke's armen wordt een gezonde jongen gelegd. Op deze manier krijgt Dineke een zoon, die ze Anno noemt. Als zwijggeld - ze moet beloven dat ze haar leven lang haar mond zal houden over de babyruil - ontvangt ze bovendien vijfhonderd gulden en een scheefgezakt huisje.

Zo komt het dat Anno Diekman, een kind van voorname boerenafkomst, opgroeit bij een eenvoudig dienstmeisje. Dineke kan de eindjes maar met moeite aan elkaar knopen. Desondanks is ze tevreden met wat het leven haar biedt; Anno hoort haar onder het werken vaak zachtjes neurien. Hijzelf is minder gelukkig want met het opgroeien neemt ook zijn verlangen naar rijkdom en welvaart toe. Zijn "boerenbloed" blijkt zich niet te verloochenen. De "burgerlijke boersheid" (1988:5) van zijn verloofde Renske staat hem soms tegen, terwijl hij toch heel goed ziet dat ze een lief, warmvoelend meisje is. Daar komt nog bij dat hij in het ziekenhuis van Groningen een leuke verpleegster heeft leren kennen. Marieke is weliswaar niet zo lief als Renske, maar ze heeft veel betere manieren (ze dekt de tafel met een echt tafellaken) en meer geld. Haar vader bezit een grote kwekerij. Desondanks besluit Anno, wanneer Dineke hem uitlegt dat het hem "in het leven vaak in het kleine" zit, (1988:27) voor Renske te kiezen.

Met de beste bedoelingen reist hij af naar de stad. Hij gaat zijn verkering met Marieke uitmaken en daarna zal hij gelukkig worden met Renske. Maar het pakt anders uit. Tot zijn grote schrik vertelt Marieke hem dat ze zwanger is.

Hoewel hij eigenlijk voor Renske had gekozen kan hij nu niets anders doen dan met Marieke trouwen.

Dineke heeft veel verdriet van de verbintenis. Marieke laat haar duidelijk merken dat ze op haar neerkijkt en ze bezoekt het scheve huisje alleen als ze er echt niet onderuit kan. Het verbaast Dineke eigenlijk niet dat het huwelijk na enige jaren op een echtscheiding uitloopt. Het is immers nooit ware liefde geweest tussen Anno en Marieke.

Na de scheiding trekt Anno met zijn dochtertje Riekje bij Dineke in. Emiel, hun andere kind, blijft bij Marieke wonen. Anno maakt een moeilijke periode door. Hij wordt steeds stiller en trekt zich meer en meer in zichzelf terug. Dineke, die de achtergrond van zijn innerlijke strijd kent, besluit om hem te helpen door hem de waarheid over zijn afkomst te vertellen. Ze verbreekt haar zwijgplicht en maakt hem duidelijk dat hij zijn zucht naar welvaart en rijkdom bij zijn geboorte heeft meegekregen van zijn moeder Tilly.

Als Anno hoort dat zijn biologische moeder een rijke boerendochter is, besluit hij als knecht op haar hoeve dienst te nemen. Hij wil dolgraag met haar in contact te komen. Maar als hij haar op een kwade dag vertelt dat hij haar zoon is maakt ze hem duidelijk dat ze geen greintje liefde voor hem voelt. Anno is tot in het diepst van zijn ziel gekwetst. Zijn moeder behandelt hem als een “waardeloos stuk vuil” (1988:156) en stuurt hem als een hond het erf af. Door zijn tranen heen voelt hij ineens dat niet Tilly maar Dineke eigenlijk zijn “echte” moeder is. Tegelijkertijd dringt het tot hem door dat hij altijd van Renske is blijven houden.

In de tussentijd is Renske ook getrouwd. Ze heeft lange tijd met haar man in Canada gewoond, maar na het overlijden van haar echtgenoot keert ze terug naar Groningen om voor haar ouders te zorgen en komt weer in contact met Anno. Zij heeft zelf geen kinderen en vat een sterke genegenheid op voor Anno’s dochtertje Riekje. Marieke kan maar moeilijk verkroppen dat haar kleine meid zo op Renske gesteld is. Ze spant een rechtszaak aan en krijgt Riekje toegewezen.

Het verdriet om Riekje brengt Renske en Anno nader tot elkaar. Als Renske van Dineke het verhaal van Anno’s verzwegen verleden hoort, kan ze hem eindelijk met heel haar hart vergeven. Niet veel later besluiten ze om te trouwen. Als Marieke kort daarna ook nog besluit om Riekje, die helemaal wegwijnt, “te laten gaan”, staat niets hun geluk meer in de weg.

Anno heeft geleerd dat een liefdevol hart een grotere rijkdom is dan een “dikke geldpuut”. Dineke is gelukkig omdat ze erin is geslaagd Anno “die ondanks alles h  r zoon was geworden” gelukkig te maken (1988:201), maar Tilly sterft zonder ooit “bij zichzelf terecht” (1988:201) te zijn gekomen.

### **Hennie Thijssing-Boer: *Je beloofde me liefde* (1989)**

Een onbekende jonge vrouw wordt in allerijl naar het ziekenhuis in Groningen gebracht waar ze bevalt van een dochter. Helaas kan ze haar kleine meisje niet meer meegeven dan de naam “Doety”, want ze overlijdt vrijwel onmiddellijk na de bevalling.

Doety groeit in een tehuis op tot een vrolijk en levenslustig kind. Ze wordt in de loop der tijd in verschillende pleeggezinnen geplaatst, maar komt buiten haar schuld steeds weer terug in het kindertehuis. Ze hunkert naar een plekje voor zichzelf, waar het warm is en veilig.

Lotte Lamain, die met twee broers een grote hoeve op het Groninger platteland bewoont, leest in de krant een oproep voor pleeggezinnen. Omdat ze in stilte al lange tijd verlangt naar een wat oudere dochter, besluit ze te reageren. Lotte en Doety, die inmiddels zestien is, vatten onmiddellijk genegenheid voor elkaar op en Doety komt op de hoeve wonen. Ze ontmoet daar ook oom Berend, de derde broer van Lotte, diens vrouw Harmke en hun beider zoons Tjaard en Bob. Doety en Tjaard kunnen het goed met elkaar vinden en maken lange tochten door de polder, samen op de rug van het paard Gipsy. Tjaard beschouwt Doety als zijn kleine zusje, maar Doety’s gevoelens zijn van andere aard; ze is tot over haar oren verliefd op Tjaard.

Tot Doety’s grote verdriet vertrekt Tjaard naar Engeland om bij een oom het horecavak te leren. De hele familie brengt hem naar de boot, maar Doety kan het niet over haar hart verkrijgen om mee te gaan. Als iedereen is vertrokken stapt ze op de fiets en om haar gedachten een beetje te verzetten rijdt ze naar de kwelder. Het is prachtig weer en ze besluit te gaan zwemmen in de vaargeul. Als ze zich in het koele water laat zakken, krijgt ze plotseling een hevige kramp in haar voet. Ze is bang dat ze zal verdrinken, maar gelukkig vist iemand haar uit het water. Doety’s redder heet Jasper. Hij is een kunstschilder uit Groningen die achter de dijk een klein huisje heeft gehuurd om rustig te kunnen werken. Naar aanleiding van het voorval maakt Jasper een schilderij, “het zeemeerminnetje”, waarop hij de naakte Doety afbeeldt. Doety vindt het ergens wel mooi, maar ze schaamt zich toch ook een beetje. Behalve aan Bob, vertelt ze daarom niemand iets over Jasper.

Als Tante Harmke ziek wordt gaat Doety haar helpen met de huishouding. Harmke vermoedt wel dat Doety op Tjaard verliefd is, maar ze wil beslist geen meisje van onbekende afkomst als schoondochter. Daarom neemt ze haar toevlucht tot een list. Ze verstopt een van haar armbanden en beschuldigt Doety van diefstal, in de hoop dat ze zal worden teruggestuurd naar het kindertehuis.

Doety is daar zelf ook bang voor. Ze wordt streng ondervraagd en vlucht in tranen naar Jasper, waar ze de nacht doorbrengt.

Tot Doety's verbazing is Jasper, die haar 's avonds met open armen ontving, de volgende ochtend veel minder aardig. Zonder veel woorden vertrekt hij met zijn boot naar het wad. Doety weet niet dat hij eigenlijk boos op zichzelf is omdat hij beseft misbruik te hebben gemaakt van haar kinderlijk vertrouwen. Later wordt de boot leeg aangetroffen bij een zandplaat; Jasper heeft zichzelf uit wroeging het leven benomen. Als gevolg van deze gebeurtenissen verliest Doety haar geloof in God en de sterk ontwikkelde intuïtie, die altijd het kompas vormde waarop ze zich liet drijven.

Op de hoeve van Lotte blijkt de volgende ochtend dat Doety is weggelopen. Iedereen, behalve Harmke, heeft spijt van de harde woorden die zijn gevallen. Bob vermoedt dat Doety bij Jasper is en oom Aaldrik, een van de twee broers, gaat haar daar ophalen. Lotte ontvangt haar met open armen en verzekert haar in tranen dat ze echt nooit meer terug hoeft naar het kindertehuis.

Later brengt Doety nog wel eens een bezoek aan het leegstaande huisje achter de dijk. Op een keer treft ze daar Jaspers vrouw, de beeldhouwster Kathleen, aan. Kathleen legt Doety uit dat Jasper een gespleten persoonlijkheid had: enerzijds een kunstenaar met zuiver gevoel voor schoonheid en anderzijds een gewoon mens met verschillende slechte eigenschappen. In het "meerminschilderij" ziet Kathleen Jaspers betere ik, zijn zuivere kant. Ze besluit het doek te houden als aandenken.

Tjaard komt voor een vakantie over uit Engeland en vindt bij toeval de vermiste armband die Harmke in een kast heeft verstopt. Harmke schaamt zich diep en biedt Doety haar excuses aan. Vanaf die dag raken Harmke en Doety meer en meer op elkaar gesteld.

Als Doety eenentwintig jaar oud is krijgt ze verkering met een jongen die een beetje op Tjaard lijkt, Tonnie Groenewoud. Doety verwacht een kind van Tonnie, maar vertelt hem dat niet. Ze is namelijk tot de ontdekking gekomen dat Tonnie en zij niet echt bij elkaar passen en dat het beter is een einde aan de verkering te maken. Tijdens haar zwangerschap voelt ze zich sterk verbonden met haar overleden moeder. Ze voorvoelt dat het kindje dat op komst is haar weer gelukkig zal maken. Met dit gevoel hervindt ze tegelijkertijd het vertrouwen in haar intuïtie en haar geloof in God.

Tjaard keert gedesillusioneerd terug uit Engeland. Hij is met zijn hand in een snijmachine gekomen en moet twee vingers missen. Hierdoor zal hij zijn beroep van kelner nooit meer kunnen uitoefenen. Om hem op te vrolijken trekt Doety een beetje met hem op. Als ze samen een keer in Groningen lopen zien ze een expositie van het werk van Kathleen. Ook het "meerminschilderij" wordt tentoongesteld. Doety besluit om Tjaard de hele geschiedenis met Jasper

op te biechten. Ze vertelt hem ook dat ze zwanger is en dat ze altijd van hem, Tjaard, is blijven houden.

Doety bevalt in het ziekenhuis van een gezonde zoon die ze Wander noemt. Tjaard komt haar opzoeken en heeft een groot pak bij zich. Het blijkt het meerminschilderij te zijn. Doety vraagt of hij het voor haar wil vernietigen. Dan vertelt Tjaard haar dat hij sinds kort “heel tere gevoelens” (1989:188) voor haar koestert. Doety’s intuïtie is juist gebleken. Ze weet dat Tjaard en zij voor elkaar zijn bestemd.

### **Annie Oosterbroek-Dutschun: *Tweedonker* (1968)**

Als Hendrik Jan Alving nog maar een kleine jongen is, wordt hij door zijn vader “verzegd” aan Lammert Battelaar. Alving en Battelaar zijn de rijkste boeren van het dorp en Hendrik Jan moet trouwen met Koba Battelaar, zodat “geld bij geld blijft”. Hendrik Jan heeft wel problemen met de afspraak, maar omdat hij tot over zijn oren verliefd is op de knappe Koba, zet hij zich over zijn gevoelens van onbehagen heen. Ook Koba lijkt zich te schikken naar haar vaders wil. Wel is ze vaak humeurig en kattig tegen Hendrik Jan, maar als ze hem daarna met haar kersenrode mond hartstochtelijk kust, vergeeft hij haar haar wispelturige gedrag al weer snel.

Op een dag moet Hendrik Jan zijn zusje Roelfien wegbrengen naar hun tante, waar ze een tijdje gaat helpen in de huishouding. Koba en haar zusje Geertien rijden mee om een kraambezoek bij een nicht af te leggen. Onderweg is Geertien opvallend stil. Ze zit met afgewend gezicht in de wagen en staart zonder iets te zeggen over de hei. Hendrik Jan maakt zich een beetje bezorgd over haar, maar beschouwt haar toch vooral als spelbreker. Waarom moet ze hun heerlijke dagje uit bederven? Aangekomen bij de nicht krijgt Koba plotse-ling hevige buikpijn. Het is zo erg dat ze niet mee terug naar huis kan. Hendrik Jan en Geertien aanvaarden dus samen de terugreis. Het valt hem op dat zij zich helemaal geen zorgen lijkt te maken over haar zusje. Hij begrijpt er niets van. Zelf zit hij aan een stuk door te tobben over zijn zieke geliefde.

Onderweg worden Geertien en Hendrik Jan overvallen door een onweer dat zo hevig is dat ze moeten schuilen. Hendrik Jan doet al het mogelijke om het nerveuze paard te kalmeren. Veel te laat rijden ze het erf van Geertiens ouderlijk huis op. Door zijn zorgen om Koba let Hendrik Jan echter niet goed op wanneer hij de draai het erf op neemt. Het wiel van de wagen raakt een grote steen waardoor de toch al nerveuze “zwarte” op hol slaat. Hendrik Jan kan op tijd van de wagen afspringen, maar Geertien heeft minder geluk en komt er onder terecht. Later blijkt dat haar been verbrijzeld is en dat ze ten gevolge van het ongeluk haar leven lang mank zal blijven.

Hendrik Jan wordt verteerd door schuldgevoelens. Als hij niet zo had zitten suffen zou Geertien nog gewoon kunnen lopen. Nu zal ze haar leven lang ongehuwd blijven, want wie wil er met een manke vrouw trouwen? Het is een geluk dat Koba's buikpijn niet ernstig is gebleken, anders moesten vader en moeder Battelaar twee dochters missen. Koba is echter de volgende dag alweer beter en terug op de boerderij.

Geertien ligt te piekeren in de bedstede. Ze kan de schuldbewuste blikken van Hendrik Jan niet langer verdragen. Ze houdt van hem en heeft met hem te doen omdat ze weet dat Koba hem bedriegt. Koba's zogenaamde ziekte was slechts een voorwendsel om haar geheime vriend, een eekschiller, te kunnen ontmoeten.<sup>132</sup> De rondtrekkende eekschillers staan niet erg hoog aangeschreven. Zelfs als Koba niet "verzegd" was aan Hendrik Jan, zou er geen sprake kunnen zijn van een huwelijk.

Terwijl ze zo ligt te tobben, hoort Geertien plotseling een vreemd geluid. Als ze gaat kijken ziet ze tot haar grote schrik dat Koba verdwenen is. Op tafel liggen twee brieven, één voor haar ouders en één voor Hendrik Jan, waarin ze hem vertelt dat ze is weggelopen met de eekschiller. Als Lammert de volgende morgen merkt wat er is gebeurd, is hij woedend. Hij probeert Koba terug te halen om haar "te dwingen naar zijn wil". Halverwege komt hij echter tot inzicht. Ook hijzelf heeft niet mogen trouwen met het meisje van zijn keuze. Hij werd tot een huwelijk gedwongen om financiële redenen. Nu beseft hij dat geld niet gelukkig maakt. Hij keert naar huis terug, maar door de opwindning krijgt hij een beroerte. Hij zal een tijdlang "het bed moeten houden". Hendrik Jan, die zich vanwege Geertiens manke been aan Lammert verplicht voelt, besluit bij hem op de hoeve te blijven om te helpen.

Op nieuwjaarsdag gaan de dorpsjongens van deur tot deur om iedereen gelukkig nieuwjaar te wensen. Ze zingen liederen en krijgen overal een borrel. Ook de hoeve van Lammert slaan ze niet over. In beschonken toestand beginnen ze een zelfgecomponeerd lied te zingen, waarvan de inhoud schokkend is voor Hendrik Jan: hij moet maar niet treuren, zingen de jongens, Koba is dan wel weggelopen, maar Geertien is er toch ook nog? Wit van woede wijst Geertien de jongens de deur, nadat ze één van hen een klinkende slag in het gezicht heeft gegeven. Onder de indruk van haar dapperheid verlaat Hendrik Jan het huis. Van de weeromstuit slaat hij zelf ook een paar borrels achterover. Als hij heel erg dronken is en niet goed meer beseft wat hij doet, vraagt hij Geertien ten huwelijk. Ze weigert met pijn in haar hart. Als hij weer nuchter is beseft Hendrik Jan dat hij zeer op Geertien gesteld is geraakt. Ook is hij vader

---

132. "Eekschillers" pelden de bast van bomen. Deze bast werd gebruikt om leer te looien.

en moeder Battelaar als zijn eigen familie gaan beschouwen. Met Geertiens vader kan hij beter opschieten dan met zijn eigen vader, die autoritair en soms ook onredelijk is. Hij doet haar nogmaals een aanzoek en dit keer accepteert ze wel. Ze zien de toekomst met vertrouwen tegemoet.

## Bijlage II

### Receptieonderzoek streekromans

Wij stellen het zeer op prijs dat u de tijd wilt nemen om mee te werken aan deze enquête. Samen met de vragenlijst hebt u een kopie toegestuurd gekregen van *Verzwegen verleden*, geschreven door Hennie Thijssing-Boer. Het is de bedoeling dat u eerst deze streekroman leest en daarna de vragen beantwoordt. Niet alle vragen kunnen op dezelfde manier worden beantwoord; soms vragen we u één mogelijkheid aan te kruisen, soms zijn er meerdere mogelijkheden. Ook zijn er vragen waarbij u iets in moet vullen. Het is daarom belangrijk dat u de vragen en de toelichtingen eerst aandachtig doorleest. Er zijn geen goede of foute antwoorden, het gaat om uw persoonlijke mening.

Eerst willen we u een aantal vragen stellen over uw persoonlijke omstandigheden.

1. Wat is uw leeftijd?

...(vul in)

2. Hebt u na uw lagere schoolopleiding vervolgonderwijs genoten of volgt u op dit moment onderwijs?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja

... nee

3. Zo ja, in welke vorm? (kruis de opleiding(en) die u hebt gevolgd aan)

... lager beroepsonderwijs

... middelbaar beroepsonderwijs

... hoger beroepsonderwijs

... ULO

... MULO

... HBS

... MMS

... MAVO

... HAVO

... VWO

... Universitaire opleiding

... Andere opleiding, namelijk:..... (vul in)



4. Welke werkzaamheden verricht u op dit moment? (u kunt meer dan één mogelijkheid aankruisen)

- ... Huisvrouw
- ... Studente
- ... Boerin
- ... Arbeid in loondienst, namelijk..... (vul in)
- ... Vrijwilligerswerk
- ... Zonder werk
- ... Pensioen
- ... Zelfstandige
- ... Anders, namelijk..... (vul in)

5. Voelt u zich verbonden met een kerkgenootschap? (LET OP: u hoeft dus niet per se lid te zijn) (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

6. Zo ja, met welk? (zet een kruisje voor het kerkgenootschap waarmee u zich verbonden voelt)

- ... Nederlands Hervormd
- ... Rooms Katholiek
- ... Gereformeerd
- ... Anders, namelijk:..... (vul in)

7. Hebt u kinderen? (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

8. Zo ja, hoe oud zijn uw kinderen? (vul de leeftijden van uw kinderen in)

- |                 |                  |
|-----------------|------------------|
| ... eerste kind | ... vijfde kind  |
| ... tweede kind | ... zesde kind   |
| ... derde kind  | ... zevende kind |
| ... vierde kind | ... achtste kind |

9. Hebt u nog thuiswonende kinderen? (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

10. Wat is uw burgerlijke staat? (het juiste antwoord aankruisen)  
... alleenstaand  
... samenwonend  
... getrouwd  
... gescheiden
11. In welke provincie woont u? (het juiste antwoord aankruisen)  
... in Groningen  
... in Drenthe
12. Waar woont u op dit moment?  
... in een dorp  
... in een stad  
... buiten de bebouwde kom
13. Spreekt u thuis dialect?  
(zet een kruisje voor het juiste antwoord)  
... ja  
... nee
14. Bent u van Nederlandse afkomst?  
... ja  
... nee
15. Als u de vorige vraag met *nee* beantwoord hebt, uit welk land bent u dan afkomstig?  
..... (vul in)
16. Hoeveel bedraagt uw netto maandelijkse gezinsinkomen? (zet een kruisje voor het juiste antwoord)  
... minder dan fl. 1500, -  
... tussen fl. 1500,- en fl. 2000, -  
... tussen fl. 2000,- en fl. 2500, -  
... tussen fl. 2500,- en fl. 3000, -  
... tussen fl. 3000,- en fl. 3500, -  
... meer dan fl. 3500,-

Nu volgt een aantal vragen met betrekking tot het lezen van boeken.

17. Welk soort boeken leest u het liefst? Geef een cijfer van 1 tot en met 5.  
(zet een 1 voor de boeken die u het liefst leest, een 2 voor de boeken die u iets minder graag leest, enzovoorts. U hoeft niet meer dan vijf soorten boeken te kiezen)

- ... Literaire romans
- ... Streekromans
- ... Hobby/informatieve boeken
- ... Thrillers/detectives
- ... Bouquetreeks
- ... Reisbeschrijvingen
- ... Historische romans
- ... Kasteelromans
- ... Horror/griezelverhalen
- ... Doktersromans
- ... Familieromans
- ... Science fiction
- ... Godsdienstige literatuur
- ... Levensbeschrijvingen van bekende mensen
- ... Romans over moeder en kind
- ... Poëzie
- ... Ander boeken, namelijk:..... (vul in)

18. Hoeveel streekromans leest u gemiddeld per maand?

- ... geen enkele
- ... 1-3
- ... 4-6
- ... 7-9
- ... 10 of meer

Als u bij vraag 18 *geen enkele* hebt ingevuld mag u doorgaan met vraag 26.

19. Geeft het lezen van streekromans u in het algemeen een aangenaam gevoel?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

20. Zo ja, kunt u dit gevoel omschrijven?

.....  
.....

.....  
.....  
.....(vul in)

21. Hebben streekromans wel eens invloed gehad op een van uw beslissingen in het echte leven?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja

... nee

22. Welke elementen moeten de streekromans *die u het liefste leest* in ieder geval bevatten?

(geef een cijfer 1 tot en met 5, zet een 1 voor het element dat u het belangrijkste vindt, 2 voor een iets minder belangrijk element, enzovoort.)

WILT U ALLE VRAGEN BEANTWOORDEN?

... beschrijving van de relatie tussen ouders en kinderen

... natuurbeschrijvingen

... een vrouwelijk personage met wie je helemaal mee kunt leven

... een mannelijk personage met wie je helemaal mee kunt leven

... beschrijvingen van de speciale gewoonten en gebruiken van een bepaalde streek

... een liefdesgeschiedenis

... dialect

... beschrijvingen van het dagelijks leven op het platteland

... een vrouwelijk personage aan wie je een voorbeeld kunt nemen

... een mannelijk personage aan wie je een voorbeeld kunt nemen

... beschrijving van het verschil tussen stadsleven en plattelandsleven

... beschrijving van de streek waar je woont

... beschrijving van de relatie tussen man en vrouw

... anders, namelijk..... (vul in)

23. Hoe voelt u zich als u een streekroman leest?

.....  
.....  
.....  
.....(vul in)

24. Bent u van mening dat streekromans in het algemeen leerzaam zijn?  
(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja  
... nee

25. Zo ja, kunt u aangeven wat u van het lezen van streekromans leert?

.....  
.....  
.....  
.....(vul in)

Nu volgt een aantal vragen over de streekroman die u gelezen hebt: *Verzwegen verleden* van Hennie Thijssing-Boer. Ook hier gaat het om uw persoonlijke mening. Er zijn dus geen goede of foute antwoorden.

26. Hebt u *Verzwegen verleden* met plezier gelezen?  
(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja  
... nee

27. Als u de vorige vraag met *ja* beantwoord hebt, kunt u dan aangeven waarom u het boek met plezier hebt gelezen?

.....  
.....  
.....  
..... (vul in)

28. Als u vraag 26 met *nee* beantwoord hebt, kunt u dan aangeven waarom niet?

.....  
.....  
.....  
..... (vul in)

29. Kent u het plattelandsleven zoals dat in *Verzwegen verleden* geschilderd wordt uit eigen ervaring?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja  
... nee

30. Vindt u dat het plattelandsleven in *Verzwegen verleden* waarheidsgetrouw wordt beschreven?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja

... nee

31. Zo nee, waarom niet?

.....

32. Met welk personage in *Verzwegen verleden* hebt u het meest meegeleefd? (wilt u één mogelijkheid aankruisen?)

... met Dineke

... met Anno

... eerst met Dineke, later met Anno

... Met een ander personage, namelijk: ..... (vul in)

33. Wie is volgens u de hoofdpersoon van het boek? (wilt u één mogelijkheid aankruisen?)

... Dineke

... Anno

... eerst Dineke, later Anno

... een ander personage, namelijk: ..... (vul in)

34. Kunt u in één zin samenvatten waar het verhaal over gaat?

.....

.....

.....

..... (vul in)

35. Welk personage kent u het best? (geef het personage dat u het beste hebt leren kennen een 5, het personage dat u iets minder goed hebt leren kennen een 4 enzovoort)

... Dineke

... Anno

... eerst Dineke, later Anno

... een ander personage, namelijk: ..... (vul in)

36. Hieronder volgt een aantal opvattingen van Dineke. Zet voor iedere uitspraak een cijfer. Geef een:

1 als u het met de uitspraak helemaal eens bent

- 2 als u het met de uitspraak wel eens bent
- 3 als u het met de uitspraak enigszins eens bent
- 4 als u het met de uitspraak niet helemaal eens bent
- 5 als u het met de uitspraak volkomen oneens bent

... Een moeder hoort bij haar kinderen te blijven en niet buitenshuis te werken  
 ... Echte liefde is het belangrijkste doel in het leven  
 ... Een mens mag zijn leven niet in eigen hand nemen  
 ... Een goede vrouw denkt in de eerste plaats aan anderen

37. Vond u het prettig om over Dineke te lezen?  
 (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

38. Zo ja, kunt u aangeven waarom?

.....  
 .....  
 .....  
 ..... (vul in)

39. Zo nee, kunt u aangeven waarom niet?

.....  
 .....  
 .....  
 ..... (vul in)

40. Kent u de omgeving waar het verhaal zich afspeelt?  
 (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

41. Als u de omgeving kent, vindt u dat deze waarheidsgetrouw wordt beschreven?  
 (zet een kruisje voor het juiste antwoord)

- ... ja
- ... nee

42. Zo nee, waarom niet?

.....(vul in)

43. Bent u het met de volgende uitspraken eens?

Zet voor iedere uitspraak een cijfer. Geef een:

1 als u het met de uitspraak helemaal eens bent

2 als u het met de uitspraak wel eens bent

3 als u het met de uitspraak enigszins eens bent

4 als u het met de uitspraak niet helemaal eens bent

5 als u het met de uitspraak volkomen oneens bent

WILT U ALLE VRAGEN BEANTWOORDEN?

... Het verhaal gaat over mensen zoals jij en ik

... In het verhaal wordt het leven beschreven zoals het echt is

... De problemen die in het boek voorkomen zijn uit het leven gegrepen

... De manier waarop de personages met elkaar omgaan is net zoals in het echte leven

44. Zijn er dingen die u onecht vindt in het verhaal?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja

... nee

45. Zo ja, welke dingen vindt u onecht?

.....  
.....  
.....

..... (vul in)

46. Hebt u het gevoel dat u iets van het verhaal hebt kunnen leren?

(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja

... nee

47. Zo ja, kunt u aangeven wat u van het verhaal hebt geleerd?

.....  
.....  
.....

..... (vul in)



48. Heeft het boek u ontroerd?  
(zet een kruisje voor het juiste antwoord)

... ja  
... nee

49. Op welk moment heeft het boek u ontroerd?

.....  
.....  
.....  
..... (vul in)

50. Hieronder volgt een aantal uitspraken ver Dineke. Wilt u bij iedere uitspraak aangeven of u het er mee eens of oneens bent?

Ik vind Dineke geen goed voorbeeld, ze zou wat meer aan zichzelf en wat minder aan anderen moeten denken

... eens  
... oneens  
... geen mening

Ik vind het leuk om over Dineke te lezen, maar het heeft niks te maken met mijn eigen leven

... eens  
... oneens  
... geen mening

Ik heb van de manier waarop Dineke zich gedraagt iets kunnen leren wat voor mijn eigen leven van belang is

... eens  
... oneens  
... geen mening

VRIENDELIJK DANK VOOR UW MEDEWERKING

## Literatuur

Adams, H. and Searle, L. (eds.)

- 1986 *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University Presses of Florida.

Adorno, T.W.

- 1973 *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
1981 *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Albrecht, M.C.

- 1956 "Does literature reflect common values?" *American Sociological Review*. 21, 722-729.

Amossy, R. et Rosen, E.

- 1982 *Les discours du cliché*. Paris: CDU et SEDES réunis.

Anbeek, T.

- 1990 *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*. Amsterdam: Arbeiderspers.  
1993 "Literatuur in paperbackvorm veroverde de markt". *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Schenkeveld-v.d. Dussen, M.A. (red.) Groningen: Martinus Nijhoff, 752-755.

Bak, R.C.

- 1953 "Fetishism". *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 1, 291-295.

Bal, M.

- 1978 *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho.  
1991 *On Story-Telling. Essays in Narratology*. Sonoma: Polebridge Press.  
1993 "First Person, Second Person, Same Person: Narrativity As Epistemology". *New Literary History*. 24, 293-320.  
*The Artemisia Files: Artemisia for Feminists and other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press. (nog te verschijnen).

- Barthes, R.  
 1968 "L'effet de réel". *Communications*. II, 84-89.  
 1970 *S/Z*. Paris: Seuil.  
 1973 *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bataille, G.  
 [1943] 1973 *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Bauman, Z.  
 2003 *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press and Blackwell Publishing Ltd.
- Bayer, D.  
 [1963] 1971 *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Beck, U. and Beck-Gernsheim, E.  
 1995 *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press.
- Beukelaer, H.  
 1986 "De lezer van de streekroman, een groep apart?" *Tijdschrift voor tradities en tijdsverschijnselen* 3, 23-24.
- Bina, V.  
 1981 *Over liefde en avontuur. Een sociologische verkenning van consumptielectuur*. Deventer: Van Loghum Slaterus.
- Booth, W.  
 1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bork, G.J. van, Laan, N. (red.)  
 1986 *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen: Wolters Noordhoff.
- Braak, M. ter  
 1949 *Verzameld Werk V. Kronieken*. Amsterdam: G.A. Van Oorschot.
- Breedveld, A.  
 1976 "Over het machtige noodlot en de nietige mens". *De Groene Amsterdammer* 7-7-1976.

- Brooks, P.  
1997 *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Burger, H.O. (Hrsg.)  
1968 *Studien zur Trivallliteratur*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Buysse, C.  
[1893] 1984 *Het recht van den sterkste*. Antwerpen: Manteau.
- Chamulleau, R.B.F.M., Dautzenberg, J.A.  
1991 *Nederlandse letterkunde 2. 19e en 20e eeuw*. Zwolle: Het Spectrum B.V.
- Chasseguet-Smirgel, J.  
1982 *Éthique et esthétique de la perversion*. Champ Vallon: L'or d'Atalante.
- Cawalti, J.G.  
1976 *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Code, L.  
1991 *What can she know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. New York: Cornell U.P.
- Chodorow, N.  
1978 *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley (etc.): University of California Press.
- Conscience, H.  
[1837] 1977 *De Leeuw van Vlaanderen*. Brussel etc.: Manteau.  
[1850] 1933 *Baas Gansendonck*. Zutphen: Thieme.  
[1850] 1978 *De Loteling*. Brussel etc.: Manteau.  
[1851] 1912 *De arme edelman*. Brussel: Lebègue.  
[1870] 1914 *De kerels van Vlaanderen*. Brussel: Lebègue.
- Coolen, A.  
[1928] 1948 *Kinderen van ons volk*. Rotterdam etc: Nijgh & Van Ditmar.  
[1929] 1950 *Het donkere licht*. Rotterdam etc: Nijgh & Van Ditmar.  
1931 *De goede moordenaar*. Rotterdam etc: Nijgh & Van Ditmar.

- Cremer, J.J.  
 [1853-1856 in afl.] 1890 *Betuwsche Novellen*. Leiden: Sijthoff.  
 [1856-1877 in afl.] 1890 *Over-Betuwsche Novellen*. Leiden: Sijthoff.  
 1867 *Anna Rooze*. Leiden: Sijthoff.
- Dayan, D.  
 1976 "The Tutor Code of Classical Cinema". *Movies and Methods*. Nichols, N. (ed.) Berkeley: University of California Press, 438-451.
- Deleuze, G.  
 1971 *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. New York: George Braziller.
- Delrue et al.  
 1952 *Winkler Prins voor de vrouw. Encyclopaedie*. Amsterdam/Brussel: Elsevier.
- Dickes, R.  
 1963 "Fetishistic Behavior: A Contribution to Its Complex Development and Significances". *Journal of the American Psychoanalytic Association* 11, 324-330.
- Douglas, A.  
 1980 "Soft-Porn Culture". *New Republican* 30, 25-29.
- Dubbelboer, B.  
 1971 *Die rooie meid van Staal*. Haarlem: Gottmer.
- Dubois, J.  
 1973 "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste". *Poétique* 16, 491-498.
- Eemeren, F.H.van et al.  
 1986 *Argumentatietheorie*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Entjes, H.  
 1964 "Streektaalliteratuur in Oost-Nederland". *Oostnederlands, Bijdragen tot de geschiedenis en de streektaalkunde van Oost-Nederland*. Heeroma, K., Naarding, J. (red.) 's Hertogenbosch: Malmberg, 89-137.

- Evans, M.  
2003 *Love. An Unromantic Discussion*. Cambridge: Polity Press.
- Feitsma, A.  
1976 *Literatuur in sociaal perspectief*. z.p.
- Fens, K.  
1972 "Er is ook een leesboek waarover zelden of nooit iets te lezen valt". *De Volkskrant* 19-9-1972.
- Felman, S.  
1975 "Women and Madness. The Critical Phallacy". *Diacritics* 2-11.
- Fetterley, J.  
1978 *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Firestone, S.  
1971 *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Bantam.
- Frantz, S.  
2002 "'Expressing' Herself: The Romance Novel and the Feminine Will to Power". *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*. Cushman Schurman, L. et al. (ed.) Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 17-36.
- Freud, S.  
[1905] 1981 "Three Essays on the Theory of Sexuality". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, VII, 135-243.  
[1909] 1981 "Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, X, 3-148.  
[1915] 1981 "Thoughts for the Times on War and Death" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, XIV, 275-301.  
[1920] 1956 *Beyond the Pleasure Principle*. Strachey, J. (transl.) New York: Bantam Books.

- [1920] 1982 "Jenseits des Lustprinzips" *Studienausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, III, 213-272.
- [1925] 1981 "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, IX, 243-261.
- [1927] 1981 "Fetishism" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, XXI, 149-157.
- [1931] 1981 "Female Sexuality" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Strachey, J. (ed.) London: Hogarth Press, XXI, 223-243.

Friedan, B.

- 1963 *The Feminine Mystique*. New York: Norton.

Gallop, J.

- 1985 "Where to Begin?" *Reading Lacan*. Ithaca: Cornell University Press, 74-92.

Gaubert, S.

- 1980 "Corps et création chez Proust." *Corps et création. Entre lettres et psychanalyse*. J.Guillaumin (ed.) Lyon: Presses Universitaires, 85-91.

Genette, G.

- 1972 *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

Gielen J. e.a.

- 1974 *Massaliteratuur: een onderzoek naar de schriftroman Saskia*. Nijmegen: Werkgroep Lectuur-Literatuur.

Ginneken, G. van e.a.

- 1981 *Streekromans. Een kandidaatswerkstuk over ideologie in streekromans van vrouwen uit de periode 1950-1970*. Amsterdam: Theologische Fakulteit UVA.

Gorp, H. van e.a.

- 1980 *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters Noordhoff.

- 1986 *Lexicon van literaire termen: stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procédés en stijlfiguren*. Groningen: Wolters Noordhoff.
- Greer, G.  
1970 *The Female Eunuch*. London: MacGibbon and Kee.
- Greimas, A., Courtès, J.  
1979 *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage: Tome I* Paris: Classiques Hachette.
- Gijsen, M.  
1913 *Uit het hart van Brabant: Novellen en Schetsen*. Amsterdam: Van Langenhuijsen.
- Hamon, Ph.  
1973 "Un discours contraint". *Poétique* 16, 411-446.  
1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- Haule, J.R.  
1990 *Divine Madness. Archetypes of Romantic Love*. Boston and Shaftesbury: Shambhala.
- Heath, S.  
1970 "Lessons from Brecht" *Screen* 15, 4, 107.
- Hein, J.  
1976 *Dorfgeschichte*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Hillenaar, H.  
1994 "Proust et la psychanalyse" *C.R.I.N.* 28, 61-75.
- Hirsch, M.  
1989 *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Holland, N.  
1975 *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press.



Horkheimer, M. en Th. W. Adorno

[1944] 1987 *Dialectiek van de Verlichting*. Nijmegen: Sun.

Höllerer, W.

1968 "Über Ergebnisse der Arbeitskreise, Untersuchungen zur Trivialliteratur an der Technischen Universität Berlin, sowie einige Folgerungen, die daraus zu ziehen sind". *Studien zur Trivialliteratur*. Burger, H.O (Hrsg.) Frankfurt am Main: Klostermann.

Iser, W.

1971 "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction". *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. Hillis Miller, J. (ed.) New York etc.: Columbia University Press.

[1972] 1974 "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jager, J.L. de

1979 "De streekromancier als sociograaf: H.H.J. Maas (1877-1958) over de Peel". *Romantropologie. Essays over antropologie en literatuur*. Bremen, J. (red.) Amsterdam: Antropologisch-sociologisch centrum UVA.

Janssen, M.

1992 "De Vlaschaard". *Lexicon van literaire werken* 13. Groningen: Wolters Noordhoff.

1994 *Met groter L. Van Couperus tot Claus*. Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.

Kahn, M., Masud R.

1983 *Entfremdung bei Perversionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kaplan, A.E.

1992 *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London, New York: Routledge.

Kinsale, L.

[1992] 1996 "The Androgynous Reader: Point of View in the Romance".

*Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*. New York: Harper Paperbacks, 41-44.

Knuvelder, G.P.M.

- 1973 *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel III*. 5e geheel herziene druk. Den Bosch: Malmberg.  
1976 *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel IV*. 5e geheel herziene druk. Den Bosch: Malmberg.

Kok, N.

- 2000 *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature Française moderne*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.

Kombrink, L.

- 1988 *De rietdekker*. Leiden: Groen.

Koning, B.A.

- 1985 *De zoon van Lange Jan*. Groningen: Stabo.

Kopland, R.

- 1995 *Het mechaniek van de ontroering*. Amsterdam: Van Oorschot.

Krentz, A.

- 1992 "Introduction". *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kristeva, J.

- 1974 "Sémiotique et symbolique". *La révolution du langage poétique*. Kristeva, J. Paris: Éditions du Seuil, 17-100.  
1980 *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Kuiper-Raatjes, B.

- 1987 *In het vuur gesmeed. Een terugblik op het verleden*. Alphen a.d. Rijn: Alpha et Omega.

Lacan, J.

- 1966 *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 89-97.

- [1953-4] 1975 *Les écrits techniques de Freud: Séminaire I*. Paris: Seuil.
- 1977 "The Mirror Stage". *Ecrits, A Selection*. Sheridan, A. (transl.) New York: Norton, 1-8.
- 1978 *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Sheridan, A. (transl.). New York: Norton.
- [1956-1957] 1994 *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lakoff, G. en Johnson, M.  
1980 *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Laplanche, J. and Pontalis, J.B.  
[1973] 1988 *The Language of Psycho-Analysis*. Nicholson-Smith, D. (transl.) London: Karnac.
- Lauretis, T. de  
1984 *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.
- Leeuw, P.J. van der  
1958 "The preoedipal Phase of the Male". *The Psychoanalytic Study of the Child*. 13, 369.
- Leeuwen, W.L.M.E. van (red.)  
z.j. *Dichterschap en werkelijkheid. Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika*. Utrecht: W. de Haan N.V.
- 1951 *Drift en bezinning. Beknopte geschiedenis der nieuwe Noord-Nederlandse letterkunde*. Derde druk. Amsterdam/Antwerpen: Wereld-bibliotheek.
- Lissens, R.F.  
1974 *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Brussel: Elsevier-Sequoia.
- Long, E.  
2003 *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- Lotman, J.  
 [1973] 1979 "The Origin of Plot in the Light of Typologie". *Poetics Today* 1, 161-184.
- Luxemburg, J. van, et al.  
 1981 *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Coutinho.
- Man, H. De  
 [1924] 1940 *Rijshout en rozen*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.  
 [1926] 1937 *Het wassende water*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Margriet (weekblad)  
 1965 "Liefde en huwelijk in Nederland. Een enquête gehouden door het damesweekblad Margriet in samenwerking met Attwood Statistics". Utrecht/Antwerpen.
- Modleski, T.  
 1982 *Loving with a Vengeance. Mass-produced Phantasies for Women*. Hamden Ct.: Archon.
- Moes, W.  
 1911 *Larensche dorpsvertellingen*. Amsterdam: Van Looy.  
 1913 *Gooise dorpsvertellingen*. Amsterdam: Scheltema en Holkema.
- Mooij, A.  
 1979 *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel: Boom.
- Mulvey, L.  
 1989 *Visual and other pleasure*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nijenhuis, G.  
 1979 *Het jaar van de ooievaar*. 's Gravenhage: Kruseman.
- Nijkeuter, H.  
 2003 *Geschiedenis van de Drentse literatuur 1816-1956*. Assen: Van Gorcum.

- Nutz, W.  
1962 *Der Trivialroman: Seine Formen und seine Hersteller: ein Beitrag zur Literatursoziologie*. Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Oosterbroek-Dutschun, A.  
1968 *Tweedonker*. Bussum: Holkema en Warendorf.
- Paizes, G.  
1998 *Love and the Novel. The Poetics and Politics of Romantic Fiction*. New York: St. Martin's Press Inc.
- Peereboom, M.  
1991 "Opium voor het vrouwvolk. Visies op romantische fictie en andere vormen van populaire cultuur". *Surplus* V, 1, 1-5.
- Plato  
1997 *Alkibiades, Symposium. Verzameld werk Deel VI*. In de vertaling van Hans Warren en Mario Molegraaf. Amsterdam: Bert Bakker.
- Pollock, G.  
1999 *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories; Re-visions*. London (etc.): Routledge.
- Press, A.  
1990 "Class, gender and the female viewer. Women's responses to *Dynasty*". *Television and Women's Culture*. Brown, M.E. London: Sage.
- Propp, V.  
[1928] 1997 *De morfologie van het toversprookje: vormleer van een genre*. Utrecht: Het Spectrum.
- Radeck, H.  
1967 *Zur Geschichte von Roman und Erzählung in der "Gartenlaube" 1853-1914. Heroismus und Idylle als Instrument nationaler Ideologie*. Diss. Erlangen.
- Radway, J.  
1984 *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.

- Riemersma, T.  
 1984 *Proza van het platteland. Een onderzoek naar de normen en waarden in het grotere Friese proza van 1855-1945*. Bolswert: Kopera-tive Utjowerij.
- Riffaterre, M.  
 1971 "L'Explication des faits littéraires". *l'Enseignement de la littérature*. Paris: Plon.
- Rispens, J.A.  
 1938 *Richtingen en figuren in de Nederlandsche letterkunde na 1880*. Kampen: Kok.
- Rombout, T.  
 1974 "Trivialularia" *Populaire literatuur*. Bork, G.J. van (red.) Am-sterdam: Thespa.
- Rose, J.  
 2001 *The Intellectual Life of the British Working Class*. New Haven: Yale University Press.
- Rosolato, G.  
 1967 "Le fétichisme". *Le désir et la perversion*. Aulagnier-Spaurani et al. Paris: Éditions du Seuil. 7-52.
- Rousset, J.  
 1981 *Leurs yeux se rencontrèrent. Le scène de première vue dans le ro-man*. Paris: Librairie José Corti.
- Sant, M. van 't  
 1989 *Aukeshof-trilogie*. Kampen: Kok. Bevat: *Deining op de Aukeshof*. Oorspr. uitgave: Harderwijk: De Eekhoorn (1967), *Een erfenis voor de Aukeshof*, Harderwijk: De Eekhoorn (1968) en *Overwinnaar op de Aukeshof*, Harderwijk: De Eekhoorn (1969).
- Sartre, J.P.  
 [1952] 1985 *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- Schafer, R.  
 1973 "The Idea of Resistance". *International Journal of Psycho-Analysis*, 54, 278.

- Schaik, C. van  
1948 *Tafereelen uit het Drentsch Dorpsleven*. Meppel: Ten Brink.
- Schenkeveld-v.d.Dussen, M.A. (red.)  
1993 *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff.
- Schoenmakers, H.  
1988 "To be, wanting to be, forced to be, identification processes in theatrical situations". In: *TTW* 24/25, 7, 1-2.
- Schutte, X.  
1998 "De streekroman: Rozen en Doornen" *De Groene Amsterdammer* 11-3-1998.
- Schutter, F. de  
2000 *Het verhaal van de Nederlandse literatuur. Band 3: De beweging van Tachtig, Van Nu en Straks, Interbellum*. Kapellen: Uitgeverij Pelckmans.
- Seiter, E. e.a.  
1989 "Don't treat us like we're so stupid and naïve". *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*. London and New York: Routledge.
- Sicherman, B.  
1995 "Reading *Little Women*: The Many Lives of a Text". *U.S. History as Women's History: New Feminist Essays*. Kerber, L.K., Kessler-Harris, A., Klish Sklar, K. (eds.) Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 245-266.
- Silverman, K.  
1988 *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P.  
1992 *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.
- Singer, I.  
1984 *The Nature of Love. Vol. 2 Courtly and Romantic*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- Stavast, P.J.  
1980 *Een wilde veenkat*. Ede: Zomer en Keuning.
- Steenhuis, P.H.  
2000 "Afscheid van de streekroman". *Trouw* 17-6-2000.
- Steinberg, R.J.  
1998 *Love is a Story. A New Theory of Relationships*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Streuvels, S.  
[1907] 1993 *De Vlaschaard*. Antwerpen, Amsterdam: Manteau.
- Studlar, G.  
[1984] 2000 "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". *Feminism and Film*. Kaplan, E.A. (ed.) Oxford: Oxford University Press, 203-226.
- Suleiman, S.R. and Crosman, I. (eds.)  
1980 *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- Suleiman, S.R.  
1983 *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- Thurston, C.  
1987 *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*. Urbana: University of Illinois Press.
- Tuchman, G.  
1978 "The symbolic annihilation of women by the mass-media". *Hearth and Home. Images of Women in the Mass Media*. Tuchman, Kaplan, Benet (eds.) New York: Oxford University Press, 3-38.
- Thijssing-Boer, H.  
1988 *Verzwegen verleden*. Haarlem: Gottmer.  
1989 *Je beloofde me liefde*. Haarlem: Gottmer.



Timmermans, F.

[1916] 1925 *Pallieter*. Amsterdam: Van Kampen.

[1935] 1975 *Boerenpsalm*. Amsterdam: Van Kampen.

Vanheste, B.

1986 "Streekromans: tussen literatuur en lectuur?" *Volkscultuur. Tijdschrift over tradities en tijdsverschijnselen* 3. Utrecht: St. Informatiecentrum Volkscultuur, 7-12.

Veenstra, E.

1974 "De lezer aan de leiband. Anatomie van de streekroman." *De Haagse Post* 8-6-1974.

Verrips, J.

1978 "Streekroman en anthropologie". *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 5, 410-441.

1979 "Streekromans en antropologie: vrijen en trouwen in het werk van Jo Ooms". *Romanthropologie. Essays over antropologie en literatuur*. Bremen, J. (red.) Amsterdam: Antropologisch-sociologisch centrum UVA.

Victoroff, D.

1978 *La publicité et l'image*. Paris: Denoël/Couthier.

Vooy's, C.G.N. de

1942 *Historische Schets van de Nederlandse Letterkunde voor schoolgebruik en hoofdake-studie*. Zeventiende druk. Groningen/Batavia: Wolters.

1948 *De letterkunde van de negentiende eeuw. Tot ongeveer 1885 in Noord-Nederland*. Den Bosch: Malmberg.

Vrooland, T.

1984 "Ik ben niet literair maar gewoon een vertelster". *Boekblad* 21, 27-5-1984.

Vries, A. de

[1935] 1984 *Bartje*. Kampen: Kok.

[1940] 1972 *Bartje zoekt het geluk*. Nijkerk: Callenbach.

- Vries, T. de  
1935 *Stiefmoeder Aarde*. Arnhem: Van Loghum Slaterus.
- Wielek, W.  
1992 "Het geluk hangt in de bollen". *Trouw* 13-6-1992.
- Wulff, M.  
1945 "Fetishism and Object Choice in Early Childhood". *Psychoanalytic Quarterly* 15, 465-470.
- Zaal, W.  
1979 "De dames van de streekroman". *Elseviers Magazine* 17-4-1979.
- Ziermann, K.  
1969 *Romane vom Fliesband; die imperialistische Massensliteratur in Westdeutschland*. Berlin: Dietz Verlag.
- Zimmermann, P.  
1975 *Der Bauernroman, Antifeudalismus, Konservatismus, Faschismus*. Stuttgart: Metzler.